



EL MOMENTO ANALÍRICO

**Poéticas
Constructivistas
en España
desde 1964**

María Fernández Salgado

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Lingüística General,
Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía
de la Ciencia, Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada

PROGRAMA

Literatura europea: perspectivas teórico-críticas
en el estudio comparado de un sistema
transcultural

TESIS DOCTORAL

EL MOMENTO ANALÍRICO

Poéticas Constructivistas en España desde 1964

María Fernández Salgado

DIRECTORES

ESTEBAN PUJALS GESALÍ

PABLO JAURALDE POU

MADRID, 2014

The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition.

Gertrude Stein

Composition as explanation, 1926

No hay una diferencia pero hay una diferencia y está aquí, desplazada unos milímetros. Es lo que al cabo distingue las generaciones y lo que al cabo evita la distinción, polvo en la tierra. Un asunto de composición moderna que por otro lado no tiene por qué preocupar a nadie. A nadie que no haga nada. Porque a quien haga algo ha de preocupar saber cómo hacer lo. Hasta que no empiece a hacer lo y lo haga no va a saber y el saber finalmente es un constante recomienzo de principios del hacer. Es el momento de hacer. Hacer lo nuevo.

Traducción libre

Philadelphia, 7/4/2011

Agradecimientos

El 17 de febrero de 2011, en la biblioteca Van Pelt de UPenn, en Philadelphia, escribí el primer fragmento de una tesis que aún no consistía en casi nada. Todavía no era consciente del trabajo en el que me había embarcado por preguntarme qué forma podría tener una poesía que no había y a la que yo entonces llamaba “por venir”: “Por venir porque no ha venido aún, o porque, si es que vino, no se quedó con nosotros, o porque nosotros no estábamos entonces”. Hoy encuentro la frase anterior bastante misteriosa incluso para mí, además de gramaticalmente dudosa, pero *en* ella recuerdo literalmente aquel momento de plena inconsciencia, de arrojo. Más de tres años después puedo recordar *en* casi cada una de las frases que aquí están escritas otros momentos de conocimiento, desconocimiento y tensión igual de nítidos. La investigación que aquí presento ha pasado por mí, forma parte de lo que yo soy capaz de pensar ahora. Imagino que es a ese proceso textual de incorporación al que se llama “tesis”. Y aunque haya trabajado en solitario la mayor parte del tiempo, siento que el proceso nunca fue individual, que siempre remitió a una comunidad a la que hoy me siento muy agradecida.

Agradezco a mi madre y a mi padre el apoyo que me han dado a lo largo de los años de doctorado, especialmente durante el tiempo de redacción. El trabajo, la honestidad y la igualdad son cualidades que aprendí con ellos.

Agradezco a Esteban Pujals Gesalí el trabajo de dirección. De no haberle encontrado en aquel curso de doctorado titulado *Poesía visual: Polipoética de la forma anfibia*, probablemente esta tesis no hubiera existido. Tuve la suerte de trabajar con el profesor que más sabía sobre artes y poéticas contemporáneas, y de que resultara ser, además, la persona más afín en el resto de materias de la vida. Gracias a la generosidad con que compartió conmigo sus conocimientos, no sólo esta tesis sino textos mejores serán posibles.

Agradezco a Pablo Jauralde Pou todos sus cuidados académicos, intelectuales y personales, tan atentos desde que empecé a colaborar con él en el cuarto año de la carrera de Filología Hispánica.

Mi investigación de doctorado fue posible gracias a una beca FPU del Ministerio de Educación y Ciencia entre los años 2006 y 2011. La beca me permitió realizar estancias de investigación en el Hispanic and Luzo-Brazilian Literatures and Languages Department del Graduate Center de CUNY (New York) y en el English Department de la University of Pennsylvania (Philadelphia). En UPenn tuve el privilegio de asistir a las clases de Bob Perelman y Charles Bernstein y de poder participar en las actividades del centro de escritura contemporánea de la Kelly Writer's House, sede del archivo Pennsound. También fue fundamental para mi formación la beca CEAL/BSCH con que pude estudiar un semestre de Letras en la Universidad de Buenos Aires.

Agradezco haber podido estudiar con Charles Bernstein. Con su pasión e inteligencia desbordantes. Con su altísima generosidad a la hora de escuchar cualquier pregunta, hipótesis o emborronamiento, y de ponerlo en movimiento en una conversación tan densa como fuera de formato. El seminario de doctorado que imparte es un taller de poesía, pedagogía, filosofía, ética y política por venir, un verdadero taller de poética.

Germán Labrador es un referente para mí, además de un gran amigo. Desde que me mandó por correo la *Obra poética* de Aníbal Núñez fotocopiada, cuando todavía no nos conocíamos en persona, hasta el día de hoy. Todas y cada una de las veces que se nos ha hecho de día o de noche hablando de lo que importa, porque lo mucho que nos importa, he aprendido más que en ninguna estancia de investigación.

Agradezco a quien cuidó la vida mientras esta tesis la descuidaba. A mi amigo Javier Fernández Ortega, en la facultad, en la biblioteca, y en aquella casa feliz de Cuatro Caminos. A Sole Parody, en las calles en cuesta y las naves y las bandas y las casas. A La Lenta, que es el nombre de una galería y es el nombre que comparto con Sole, Begoña Olavarrieta G. y Rubén García-Castro. A Marta G. Franco. A mi hermana Martina, con muchísimo amor. A Miriam Losa.

A Jara Rocha, por diagramar la dificultad y compartir su cabeza fascinante.

Agradezco a quienes cuidaron, además de todo lo demás, de la parte material de esta tesis. Esas personas fueron Martina, M. Fernanda Moscoso, Elia Maqueda, Ángela Segovia, Erea Fernández Folgueiras, David Pérez, Fran MM Cabeza de Vaca, y, muy especialmente, por todo el afecto y la dedicación, Rubén García-Castro, Paula Pérez Rodríguez y Patricia Esteban.

Sólo la inteligencia de Paula pudo editar los pasajes más misteriosos. Le agradezco la fe, el compromiso verdadero con este texto. Porque no *connive* con nada, ella es la mejor poeta.

La persona más importante de esta lista de agradecimientos es mi gran amiga Patricia Esteban. Me acompañó en los momentos más difíciles, con una paciencia y un cariño infinitos – pero no sólo eso, pero ya sólo eso). Sin ella este trabajo no hubiera alcanzado la orilla.

Me gustaría que *El Momento Analítico* pudiera interpelar a cualquiera para iniciar una buena conversación sobre muchos temas; pero es con la gente que ama la poesía, en un sentido muy amplio, con quien esta tesis está más comprometida. Como es difícil imaginar el rostro de alguien a quien no se conoce, pero es sencillo imaginar la universalidad en los rostros de las personas a quien sí se conoce, yo me imagino una larga conversación con las caras y frases y bocas de personas tan singulares y poetas tan buenas como aquellas que escribieron *Cativa en su lughar*, *La mayor seguridad*, los *teatremas*, *Años abisinios seguido de canciones yemeníes*, *Adrift's book*, *Los heridos graves*, *Hospital de campaña*, *El rescate invisible*, *Es el verbo tan frágil*, *Hielo*, *Los poemas del bloqueo*, *De paso a la ya tan* y *Sunny Pérez*. Con Rafael Sánchez Mateos. Con Luz Pichel, la poeta más valiente de todos nosotros. Y no lo sabía cuando empecé, pero ahora me parece que estaba estudiando para poder inventarme un lenguaje [audiotextual] con Fran MM Cabeza de Vaca.

Este texto está dedicado al seminario Euraca.

En Madrid, el 9 de noviembre de 2014.

ÍNDICE.

I. ALGUNOS PROBLEMAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL OPERACIONES Y FUNDAMENTOS PARA UNA RELECTURA

1. La superficialidad del poema normal -- 03
2. El debate sobre la posmodernidad -- 08
3. El problema de la "poesía visual" -- 12
4. Operaciones y fundamentos de esta tesis -- 25

II. DE LA POESÍA VISUAL COMO UN PROBLEMA DE MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA

- a. La poesía visual no es visual -- 43
- b. La poesía no es invisible -- 45
- c. Del significado a la inscripción -- 55
- d. La poesía (que) ve (lenguaje) -- 60
- e. Analfabeticidad. Gradaciones -- 62

III. UNA HISTORIA INVERTIDA DE LA POESÍA DE LA SEGUNDA MITAD DEL XX EN ESPAÑA

A. Planes de lengua, planos de salida del lirismo nacional

1. 19/11/1964. Una representación teatral en un idioma -- 69
que no recordábamos
2. Una juventud en busca de un plan -- 72

B. La querella de la libertad formal

3. Horizonte novísimo. Plan culturalista -- 87
4. Plan logófago -- 95
 - a. La vía Ullán. La vía Alejo. La vía Aníbal
 - b. Del metro al verso libre
 - c. La tríada salvaje. Eduardo Hervás, Fernando Merlo, Ignacio Prat
 - d. Logofagia
5. Plan concreto -- 121
 - a. Una vanguardia internacional
 - b. Importación del concretismo en España
 - c. Del verso libre a la página. El sinverso
 - d. Estancamientos, prospecciones, desarrollos
6. El armario de Ultramar. -- 155
Del criptoconstructivismo de Aníbal Núñez
 - a. Entre la no/entrada y la no/salida: la reacción de AN
 - b. Verso ANverso. Verso libre
 - c. Derribo, Extinción / Literatura, Colonia.
Del léxico distópico de AN
 - d. Moldes (secretos) de *Estampas de ultramar*.
El criptoconstructivismo de AN
 - n. Giro ANalírico: ANíbal descriptado

C. La querella del espacio público

7. De la página al (espacio) público. Plan conceptual -- 203

- a. 28/6/1972. Una bomba en el teatro Gayarre de Pamplona
- b. Devenir público del arte. La precaria premonición de la "poesía pública"
- c. Salir de la página. *La escritura no escrita*
- d. La ola Conceptual en el mundo. La ola Conceptual en Cataluña
- e. Los cuadernos de Gran de Gràcia.
Els jardins de Kronenburg de Santi Pau

8. Del conceptual extemporáneo de Isidoro Valcárcel Medina -- 229

- a. Palabra en igualdad. El ejemplo de Sarasate
- b. El (re)descubrimiento de lo ordinario. Un Nuevo Realismo
- c. Del poema y del acto poético. Adecuación
- d. *Rendición de la hora*. Re-adecuación de *afuera* y *adentro* del texto
- e. Una ética estética para un *impasse* político

D. La transmisión constructivista en la era postutópica

9. La vuelta al orden lírico. Re-entradas 1973/1983 -- 251

- a. A partir de una polémica entre Antoni Tàpies y el Grupo Conceptual
- b. De la estabilización para la poesía de un valor de vanguardia conservador
- c. Del estancamiento de la poesía visual posconcreta
- d. La Transición a una Nueva Sentimentalidad

10. De la poezía de Rogelio López Cuenca. Salidas 1983/2001 -- 267

- a. Algunos disturbios de ayer y de hoy. Un librito punk
- b. En la Escuela Agustín Parejo. Heteroglosas de un posdesarrollismo *made in Andalucía*
- c. A los *sures* y al oriente de las fronteras (del poema) Schengen
- d. Cada palabra es un trabajo de lenguaje.
Home Swept Hole / Home syndrome

11. Coda hacia el 2001. 24/1/1996 -- 283

IV. ALGUNOS POEMAS POR VENIR EN ESPAÑA DESDE 1983 (1922, 1964, 2011)

- a. Quién falta. Una crítica feminista -- 293
y poscolonial de los archivos
- b. La Analírica ganada -- 307
- c. Noviembre de 2014, mayo de 2011. -- 317
El tiempo de esta tesis

V. COLECCIÓN ANALÍRICA

Index de figuras y textos -- 365

VI. BIBLIOGRAFÍA

Primaria -- 381
Secundaria -- 388
Arte. Vanguardia -- 393
Teoría. Crítica. Filosofía -- 397

COLECCIÓN ANALÍRICA: WEB

www.elmomentoanalirico.tumblr.com

La investigación que en este trabajo se presenta toma la forma de un relato historiográfico y de un ensayo de poética sólo porque piensa en un lugar, con unos textos. Este lugar al que llamamos “analírico” es una colección compuesta por más de 280 piezas de poesía, arte y poética.

Todos los materiales consultados quedan recogidos en la Bibliografía. Todos los textos mencionados a lo largo del trabajo están consignados en un Index en color sepia que hace también de mapa de navegación a lo largo de esto que preferimos llamar colección y no antología. Un número pequeño de figuras ha sido reproducido a lo largo de las siguientes páginas tal y como se irá anotando mediante la abreviatura [fig. 1]. Hemos intentado recolectar un mayor número de piezas, igual de relevantes pero en ocasiones muy poco conocidas, en las páginas de un *tumblr* que nos ahorre el gasto de papel y que a la vez libere contenidos para la comunidad de internet. Dichas piezas irán señaladas por un número simple [2]. Unas y otras pueden ser consultadas, leídas y descargadas del *tumblr*.

**I. ALGUNO
S PROBLEMA
S DE LA PO
ESÍA ESPA
ÑOLA ACTUA
L. OPERACI
ONES Y FUN
DAMENTO
S PARA UNA
RELECTURA**

**ALGUNOS PROBLEMAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL.
OPERACIONES Y FUNDAMENTOS PARA UNA RELECTURA**

I.1. LA SUPERFICIALIDAD DEL POEMA NORMAL

En el año 2002, año en que comenzó la formación universitaria que con este trabajo se completa, a cualquiera que como yo empezara a tomar en serio el trabajo de escribir y leer poesía le podía suceder tal vez que la estrechez del rango de formas, texturas, historias y memorias disponibles, esto es, la escasez de lenguajes críticos y repertorios técnicos y de corpus atractivos o mínimamente conectados con las formas y sucesos del presente de inscripción, le resultara necesariamente asfixiante. Resultaba algo deprimente también que dicha esclerodermia no pareciera importar demasiado a los protagonistas del sistema literario, enfrascados como estaban en hacer circular el prestigio con que contaban, fueran o no relevantes sus escrituras para comunidades demasiado poco pobladas y desde luego que muy alejadas de los conflictos e innovaciones de otras artes y vidas contemporáneas. Doce años más tarde la pregunta que motivó mi investigación, *¿cómo hacer poesía aquí y ahora?*, sigue vigente, pero es probable, o deseable, que los acontecimientos socioeconómicos que en los tres últimos cursos han impugnado ciertos consensos y órdenes políticos de la Transición puedan estar empezando a urgir y horadar también la apatía y la abulia que sostenían su sistema poético. En todo caso, el punto de partida de esta exploración sigue siendo hoy constatar la estrechez del rango de escrituras a la mano, la poesía española a la vista mediática, escolar, institucional y académica. Entonces, como ahora, el punto de partida es la insatisfacción ante ese verso libre oficial, el *VIL* que describe Jacques Roubaud en su precioso *Poesía, etcétera: puesta a punto*:

La poesía-muesli es algo sin cortapisas (oficiales)
La poesía-muesli carece de rima
La poesía-muesli tiene su propio verso
Es un verso oficioso
Todo poeta lo adopta sin pensar siquiera en él
Se le reconoce por el mundo entero
En las páginas de las revistas todas de la aldea universal.
Es la marca de fábrica de la poesía-muesli
¿Su nombre? El VIL
VIL: Verso Internacional Libre
El VIL salta de línea
(pero con soltura, de manera educada, sin excesos)
El VIL ocupa una amplia media de palabras
variable, pero repartida según la curva de Gauss
en las publicaciones todas del mundo entero
etcétera¹

VIL es el verso de la poesía muesli. Muesli es la lengua que parece que se habla y que circula pero es incapaz de efectuar memoria y diferencia en aquellos que la emplean para comunicarse. Son dos vocablos poco técnicos pero muy efectivos a la hora de describir ciertos usos lingüísticos posteriores a la gran transformación urbana, posindustrial y globalizada sucedida en la mitad del siglo XX. Roubaud escribe desde los años 90 con la memoria de un tipo de lectoescritura incluso anterior al

uso extendido del teléfono y con una posición creativa tan característica como la del OULIPO al que pertenece, para señalar que precisamente la poesía se debate entre el viejo orden *de palo* (verso, rima, retóricas muy normativizadas) y la seminueva fluencia *sin cortapisas*, deslenguada, que para desayunar lee prensa, después de comer lee novela internacional cuando no guías de turismo, y a la hora de la cena no es capaz de recordar nada de nada. La poesía-muesli es esta suerte de comida ligera hecha en la lengua de nadie, en el dialecto antidialectal televisivo, aunque presente algún que otro tic reconocible como vieja poesía. El VIL es esta suerte de manivela sin máquina que se acciona para que suene la melodía conocida de la vieja canción de lo que típicamente se piensa como poesía y, humildemente entiendo, es la que una y otra vez malogra textos que a veces sí que traen alguna suerte de destello léxico, de tema aventurado o de aventura verbal. Quiere decir Roubaud que dentro de una máquina tan desprolija de poesía nacional –y por “nacional” en su texto no se entiende nada parecido a una hipótesis nacionalista, sino sólo *una memoria de la lengua en una lengua para alguien*– cualquier lengua, y por lo tanto nuestras posibilidades de ser transformados y pensados en ella, se desdibujan. Por no hablar del temor y hasta el desprecio que, como resultado de tal pérdida, sufre la forma-poesía.

En un gesto parecido al de Roubaud, con idéntico amor por la poesía y, por lo tanto, con igual fe en que sirva de algo la provocación de tomarse en serio sus problemas de supervivencia, me atrevo a decir que el lenguaje poético disponible en España hoy en día se siente bastante limitado para decir algo –*que no es nada sino lo que así dice*– mínimamente memorable *a alguien* que conforme su comunidad de lengua, fuera y dentro de todas las fronteras; y que a menudo carece de un trabajo crítico medianamente consistente como para ser confrontado en una discusión de poética fructífera. Una discusión de poética no puede ser una “polémica” tal y como el medio televisivo, o mejor dicho, la peor televisión, establece. Pienso como ejemplo de esto último en el prólogo interesado y vacuo de la antología *Poesía ante la incertidumbre* de Visor², un panfleto desprolijo que a la altura de 2011 venía a afirmar que la gente normal quiere emocionarse con poemas de transparencia certificada y no con hermetismos elitistas, “oscuras construcciones lingüísticas” e “histeria por el experimento per se”. En nombre de una supuesta “Claridad” y “ante la Incertidumbre” de la crisis económica que, según el hilo del discurso expuesto, viene a despertar a España de la cabal ausencia de violencia política y estética que a inicios del XXI se había podido rozar con los dedos de la mano –suponemos que si y sólo si se habla desde la España de la burbuja inmobiliaria y desmemoriada– los autores del prólogo proponían la defensa de la emoción “universal e intemporal”, de la función emotiva de la poesía, y de la comunicabilidad contra una supuesta “tendencia tan experimental como oscura” a la que por supuesto se tacha de “adolescente”. Quien conozca un poco el panorama de la poesía en España sabe perfectamente a qué lado del mapa lírico se están refiriendo, pero si jugáramos a desconocerlo, a una mirada, si se quiere, etnográfica y si se puede, limpia, yo me preguntaría con seriedad y firmeza a qué experimentos se están refiriendo los autores del manifiesto. Yo me preguntaría qué entienden por construcción, quién mide la oscuridad y en función de qué parámetros la describen. Y sobre todo, ¿de qué histeria están hablando? Copio:

La emoción es universal e intemporal. Y la poesía tiene que emocionar. Ante tanta incertidumbre, para nuestra sorpresa, una gran parte de los nuevos poetas en español se han adscrito a una tendencia tan experimental como oscura... Hoy es necesario superar el artificio estéril y soso, el poema que no dice nada, el poema que enuncia y enuncia y jamás encuentra el sentido, la histeria por el experimento per se, la ingenua búsqueda de una "novedad" que jamás se halló... La poesía nace, como todo arte, de un sentimiento humano universal como es el anhelo trascendente. Va mucho más allá de los atrevidos juegos de estilo o las oscuras construcciones lingüísticas que parecen facturados sólo para un selecto grupo de iniciados.

El problema de un enunciado como el anterior no es que defina la poesía en términos de trascendencia, universalidad y emoción, tan válidos para una práctica y zona de la escritura de poesía como los términos que aquí van a exponerse. El problema principal es que no ofrece ni un argumento consistente para defender esta prevalencia. Reduce el problema a una disputa encriptada de dos bandos enfrentados, reeditando por enésima vez la ya clásica partida bousoñana entre Conocimiento y Comunicación, o sea, entre dos estilos del mismo dispositivo lírico.

A otros lados del mapa, donde el trabajo crítico es más serio y las enunciaciones de poética sí tienen una consistencia considerable, entiendo que se opera con cierto victimismo. Si hay una poesía más oficial o reconocible porque se ocupó de copar el discurso, la memoria y la legitimidad, además de por su persistente trabajo de reproducción, existe también una cantidad no menor de esfuerzos de poesía y poética diferentes que pugnan por aparecer de un modo u otro. El problema es, a mi entender, que no todos esos esfuerzos son iguales, no todos están articulados y casi todos organizan su propuesta en función de un confuso *estado oficial de las cosas* que implica entregarle un poder quizá excesivo al fantasma de la Poesía de la Experiencia. Pongo como ejemplo de lo último la consideración que hace Marcos Canteli en *Transitar el parpadeo*³ acerca de las poéticas de José-Miguel Ullán, Olvido García Valdés, Carlos Piera, Ildefonso Rodríguez, Pedro Provencio y Miguel Casado: escrituras de “vanguardia” “invisibles” para el panorama literario. Desde luego la recepción de los seis poetas es dispar, pero ¿es la posición de Casado y García Valdés invisible? ¿En qué consiste esa invisibilidad para dos críticos, programadores y poetas de frecuente publicación como son ellos? Sólo respecto del poder de campo literario del que la llamada “poesía de la experiencia” parece disponer puede afirmarse con soltura algo parecido; lo cual es comprensible, pero a veces impide pensar la propia hechura, las propias condiciones de existencia y pertinencia, las propias conexiones no sólo con los premios-jurados-editoriales sino con las comunidades lectoras. ¿Cuál es la táctica de disputa crítica del campo no ya como “vanguardia” sino como posibilidad de escritura diferente? ¿La superioridad moral que da la superioridad estética? ¿La queja constante? ¿La conspiranoia?⁴.

La escritura estrecha a la que yo me refiero aquí ya ha sido muy bien caracterizada por críticos españoles –Esteban Pujals Gesalí y Vicente Luis Mora, por ejemplo– y también por críticos extranjeros respecto a escrituras parecidas de otros países occidentales – por ejemplo Marjorie Perloff⁵. Se trata de poemas en los que un sujeto estable, Uno que escribe, bajo un

pronombre “yo” más o menos sincero, o más o menos encriptado en una genericidad aparentemente universal, y desde luego privado, y posiblemente poco marcado en rasgos lectales subalternos, representa una realidad exterior o interior, íntima, según él previa al lenguaje, a la que ha llegado por observación y/o inspiración, mediante un vocabulario si no típicamente “poético” con un “aire” o “aliento” “literario” no problematizado, normalmente bajo una especie de verso libre de nula o poca torsión pragmática, sintáctica, morfológica, fonética, tangible o sonora, que comprometa la naturalidad y transparencia semánticas, la sinceridad y autenticidad del texto. Pocas de estas obras cuestionan su hechura verbal, su *artefacimiento*, y casi ninguna considera un privilegio revocable o al menos en mutación la jerarquía en la que están instalados su discurso, lengua, lecto y registro respecto de otras variedades verbales fuera de la institución *Poesía (Española)*. Ningún autor de esta poesía considera la autoría, ni sus derechos, un asunto conflictivo o en disputa. Dentro de la poesía más establecida en la corriente principal se encuentran pocos ejemplos de experimentación formal más allá de “musicalizaciones”, “ilustraciones”, “proyecciones audiovisuales” o “interpretaciones” que acompañan o declaman al poema. Habría bastantes más rasgos que añadir y que irán de algún modo saliendo a lo largo de este trabajo como negativo de las partes de poética que aquí son observadas, pero baste decir ahora que el poema-monstruo-prototipo así descrito se caracteriza por presentar una superficie lingüística tan blanda o tenue que apenas logra materializar alteraciones y mutaciones del objeto al que denomina “poesía”, además de por una carencia fuerte de localización sociohistórica, esto es, mínimamente consciente de las lenguas en que toma cuerpo y del lugar que éstas producen y ocupan a su vez. Se trata de un poema simulacro, de un holograma de lengua apenas referido a mundo alguno. Como si no tuviera cuerpo. Como si no tuviera lengua. Como si sus sentidos y sus verbos hubieran sido previamente pactados como los adecuados u homologados para eso que se va a llamar “poesía” y se va a repetir de forma acrítica y ahistórica para siempre.

Resultaría largo devanar la cantidad de ideología productora de esta noción de poema que apuesta por una economía comunicativa libre y directa, sin obstáculos, entre individuos ideales en situación de plena horizontalidad si bien cooptada por papeles de emisión y recepción definidos de antemano y por una moralidad basada en valores como la autenticidad del estilo y la sinceridad de los sentimientos; a tal efecto pueden consultarse los libros hasta aquí mencionados u otros como *Poesía y poder* de Alicia Bajo Cero⁶. Yo en este trabajo voy a optar por confrontar dicha noción y otras afines que aparecerán historizadas, con la descripción de partes de otro poema posible historizado en una zona concreta de la poesía del siglo XX. Me importa señalar ahora que la intrincada hegemonía de una escritura de superficie tan limitada mata no sólo el deseo y la potencia de quien comienza a escribir, sino algunas posibilidades también oportunas de trabajo verbal y pragmático disponibles para cualquiera que escriba y lea poesía en archivos presentes y pasados sólo un poco desplazados de éste que nos contiene como si constituyera la totalidad de lo posible. Esta hegemonía reduce también el número de poemas legibles, que no el de poemas publicados.

Cientos de canales de televisión digital terrestre no implican distintos formatos y contenidos; tampoco una libertad de expresión real ni mayor autonomía crítica del espectador. No puedo evitar pensar en estos términos en la “Carta a favor de la pluralidad de la poesía” que en mayo de 2011 apareció en respuesta al misérrimo y beligerante prólogo de *Poesía ante la incertidumbre*. Frente a la desidia de un texto que, como se ve a simple vista, resulta teóricamente insuficiente y barre para el estilo de su casa editorial buscando una provocación que venda libros, la Carta pide tolerancia y respeto a la pluralidad de voces, tradiciones, ideas y heterodoxias que configuran el mapa poético y que con tanto esfuerzo han sido conseguidas. Es decir, se trata de una mediación en busca de la convivencia inclusiva de estilos, ante la manifiesta imposibilidad de discutir en términos de poética. Entre líneas de la carta puede leerse el comprensible hastío que a muchos poetas nacidos en los 70 les produjo la guerra abierta que se libraba entre Poesía del Silencio y Poesía de la Experiencia cuando ellos entraron en el mapa poético. Puede que por haber nacido yo en los 80 y haber entrado en los dosmiles a la poesía carezca de dicha memoria de desgaste y mi hastío tome como objeto el nivel institucional de la instituciones literarias que aquí había. Pero lo cierto es que considero una pérdida de energía que cabezas tan brillantes y apasionadas como algunas de las que firmaban la carta, y con las que siento gran afinidad y compromiso, se conformen con pedir un desagravio, en vez de comenzar un proceso de investigación que sustituya las nuevas viejas polémicas por una nueva, arriesgada heterogeneidad de poéticas. Me parece que, ante textos como el de la editorial Visor quienes queremos otras poesías, quienes queremos que al menos se investigue seriamente en otras poesías más atentas a las subjetividades, conflictos y lenguajes del presente, y que ya se están dando en otras zonas culturales, y que ya se dieron con gran intensidad en otros momentos del pasado que pueden refulgir en éste, no deberíamos enredarnos demasiado en tales (tipos de) polémicas. No se trata de rasgarse ninguna vestidura, como tampoco de caer en la trampa de creer que por estar afuera de ciertos usos y deseos no habitamos dentro del mismo campo. Honestamente pienso que de lo que se trata no es de disputar todos los términos y enunciados de las poéticas que no deseamos producir para definirnos, sino de articular otros términos y enunciados de poéticas que ofrezcan posibilidad y consistencia a un verdadero disenso por venir. Francamente espero que si de algo puede servir este trabajo sea de ayuda a una empresa así.

I.2. EL DEBATE SOBRE LA POSMODERNIDAD

Cómo hacer. En los últimos años varios de los libros publicados acerca del estado de la cuestión de la poesía española actual han abordado el asunto de la escasez y estrechez poéticas desde el Posmodernismo. Estos libros, escritos por poetas y ensayistas nacidos en los años 70, se centraron en señalar y lamentar la falta o bien de sincronización con el debate sobre la Posmodernidad, o bien de formas posmodernistas –y más allá o más acá, *postpoéticas*– en el mapa de obras actuales, que estaría, para ellos, casi completa o *visiblemente* absorbido por el estéril rango de alternativas que ofrecen las *poesías* típicamente en polémica: *experiencia* y *silencio* o *diferencia*. Me refiero en concreto a tres libros: *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* de Vicente Luis Mora; *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* de Agustín Fernández Mallo y *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes* de Martín Rodríguez-Gaona⁷. De forma paralela llevan años apareciendo libros o artículos que reclasifican la historia literaria reciente a partir de las mismas etiquetas aplicadas, de forma desigual, sobre los poemas *novísimos* o la *poesía visual* y en general sobre cualquier texto posterior a 1968 o a 1975, según el caso. Nótese que la última fecha adquiere así la virtud de convertir un fenómeno pasivo, el morir de un dictador, en un fenómeno activo, el triunfo de una nueva cultura. Nótese que tanto en la elección de las fechas como en la propia operación de “sincronización” o puesta en hora con un exterior internacional del que siempre vamos a remolque, bajo lo que estos textos proponen late esta ansiedad persistente de “normalización” de las cosas de España a las cosas de Europa, la Poesía, la Democracia, el Liberalismo, la Novela contemporánea, la sociedad de Mercado, la sociedad de la información, etc. La tesis que aquí se presenta no es del todo ajena a esta ansiedad que nace de la hipótesis de un atraso de al menos cuarenta años, susceptible de ser salvado a poco que se nombre. No obstante nuestro relato va a estar basado en archivos diferentes. También va a problematizar buena parte de los triunfalismos de la historiografía literaria española respecto de los logros poéticos sucedidos en la segunda mitad del XX en España. Además, aunque comparto con Gaona, Mora y Mallo el diagnóstico de un espacio literario falto de contemporaneidad, me cuesta ver la utilidad crítica que tendría esta resincronización con un debate que, por otro lado, ya tuvo lugar en los años 80 y 90.

Echo en falta en estos tres libros sobre todo más descripciones de poética que no reduzcan sus rasgos y apetencias a listas esquemáticas de valores generales procedentes en su mayor parte de la teoría arquitectónica o de los estudios culturales. Si señalo esto es por la generalidad y ambigüedad que presentan rasgos tales como “medios mixtos”, “inclusión de publicidad” (¿como tema? ¿como lenguaje? ¿si incluyo el sustantivo Coca Cola en el poema el poema se convierte en posmoderno/ista?), “pastiche”, “antiautoritarismo” (¿respecto a qué autoridad?), “arte conceptual” (¿así nomás?), “la aldea global”; y no, claro, por la disposición de los rasgos en listas. De hecho la lista es una de las pocas superficies textuales propuestas por estos libros que en general prefieren describir y prescribir el panorama de la poesía

española actual en términos sociológicos y culturales. En una de sus poquitas incursiones en el terreno de la poética, Mallo identifica en la lista un modelo de acceso a la información “sin tener que recuperar por ello otros fragmentos” apropiado a la epistemología *hipertextual* en que vivimos. No podría estar más de acuerdo, de ahí que me hubiera gustado leer poemas o reflexiones en prosa de aquellos autores a los que menciona como ejemplo de literatura hipertextual (Wittgenstein, Barthes, Cortázar, Queaneau) donde se escenificara esta organización paratáctica recursiva ilimitada en contraste con la abundante subordinación e hipotaxis que hoy se sigue leyendo en la mayoría de poemas publicados en España. Un poco a la manera de Joseph Maria Conte en su libro *Unending design. The forms of postmodern poetry*, donde adscribe la lista a uno de los dos modos compositivos de una posible poética posmodernista: el modo sintagmático, molecular, proteico, de colocar en serie abierta elementos verbales que establecerían, así, relaciones menos metafóricas que metonímicas; menos subordinadas que paratácticas, de las que pone como ejemplos a Jack Spicer, George Oppen y Robert Creeley⁸. ¿Hay de estos poemas en España? De no haberlos, ¿cómo se harían? Y de haberlos, ¿cómo se hicieron? Preguntarse por el cómo-hacer en términos lingüísticos y formales bien puede definir la perspectiva principal que ordena gran parte de las decisiones de este trabajo a diferencia de otros tipos posibles de análisis igualmente válidos. Pero no es esta la única diferencia respecto de los tres libros citados. Hay otra, y es categorial.

Son varios los sentidos de la categoría Posmodernidad que considero poco útiles para el corpus que aquí quiero tratar. Como rasgo que cualifica una serie de objetos sin historia tales como los *ready-made* de Marcel Duchamp, los edificios de las Vegas, los cuentos de Borges y hasta la obra de Homero, Apuleyo, Rimbaud y Sterne, entiendo que distorsiona y dispara un mapa, el del siglo XX, ya de por sí cubierto de suturas. Si ya la propia etiqueta de “vanguardias” suele alejar del ojo de la crítica las formas más conflictivas de la textualidad contemporánea, el “posmodernismo” que incluye en su seno estas formas termina de completar el proceso de extracción dejando a *todos* un poco fuera de sí, esto es, fuera de un relato y una poética plausibles. Como era posterior a la Segunda Guerra Mundial cabe quizás un uso práctico de Posmodernidad, sobre todo para el mapa literario anglosajón, que tuvo un siglo dividido por dicha guerra y un campo literario lo suficientemente poderoso como para establecer relatos de sí mismo de carácter global. De este lado del globo, donde la guerra que efectúa el *tajo fuerte* empezó algunos años antes, la utilidad cronológica del término es quizá un poco menos clara, aunque comprensible.

El problema de comprensión real que, entiendo, supone la categoría para el corpus de obras que aquí quieren pensarse es la desactivación de su intrincada lista de potencias modernas por la aún más intrincada lista de impotencias posmodernas. O enunciado abruptamente: ¿qué pérdida de relato suponen las derivas situacionistas, las acciones de Fluxus, los *Mesostics* de John Cage, o, ya más localmente, *Estampas de ultramar* de Aníbal Núñez? Desde luego que estos textos problematizan una negociación narrativo-causal del Sentido, propiciando así una suerte de indeterminación semántica pero, afirmo, no por ello ofrecen menor espesor de significación. Al contrario, creo que podré afirmar que el trabajo de

rematerialización de la lingüisticidad que este tipo de prácticas de los 60 y 70 vienen a realizar requiere de lecturas altamente elaboradas, es decir, comprometidas con el objeto y sus lenguajes. Si acaso los dos primeros ejemplos suponen una modificación de la objetualidad artística, una *desmaterialización* en los términos de Lucy Lippard (III.7), pero en ningún caso podrían referir la suerte de desafección estética, apatía histórica y aligeramiento de las cargas de significado que, ahora sí, entiendo que caracterizan las obras del núcleo duro posmodernista. Los dos últimos ejemplos trabajan literalmente sobre textos del pasado, o en concreto sobre los textos de Joyce y los libros de viajes del siglo XIX (III.6), por lo que la pérdida de relato en ambos resulta casi *literalmente* imposible. Perdóneseme la broma. Lo que quiero decir es que para mí el “posmodernismo” podría servir como una categoría útil sólo restringida al nombramiento de un cierto tipo de obras que interese localizar específicamente, y hasta tal vez datar en los entornos de la era del consumo, *i.e.* después de la Segunda Guerra Mundial, en el espacio occidental capitalista, pero que aplicada a mansalva resulta en una especie de analogía superficial similar a la que experimenta cualquier poema que se desparrame por la página con la categoría acrítica y ahistórica de “poesía visual”.

No obstante, el problema es definitivamente más complejo que lo que aquí cabe exponer. Al cabo puede que mi objeción principal se resuma en mi desconfianza respecto de ciertas colecciones “posmodernistas” a partir de las cuales dicha categoría ha sido construida para nombrar todo un periodo. Pienso en la arquitectura de las Vegas que se expone como paradigma de objetualidad posmoderna en el libro de 1977 *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, sobre una investigación llevada a cabo en 1972 por los autores Robert Venturi, Denis Scott-Brown y Steven Izenour junto a sus estudiantes. Por las mismas fechas el artista neoyorquino Gordon Matta-Clark exploraba las formas de una *anarquitectura* capaz de intervenir, sin erigirlas, las ruinas de una ciudad despoblada y depauperada por la crisis industrial. Los cortes de luz con que Matta-Clark interrumpe el viejo uso ya-no-en-uso de galpones y casas abandonadas; las adquisiciones algo más que conceptuales, *patrimoniales*, que hace de una serie de minúsculas parcelas vacantes a las que es imposible acceder por estar encajadas entre edificios; la disposición en *forma* de la chatarra bajo el puente de Brooklyn y el posterior asado de un cerdo con el que incluir convivialmente a los desheredados de ciudad, los poseedores del trozo de ciudad recién modelado; la rotura de las ventanas del Institute for Architecture and Urban Resources y su recubrimiento con fotografías impresas de ventanas rotas del South Bronx; la construcción de FOOD, una casa de comidas baratas y conceptuales que contribuía a la habitación comunitaria de los artistas del bajo Manhattan... constituyen no sólo una crítica radical de lo público en el arte y la ciudad, sino las formas arquitectónicas más alejadas que se me ocurren del pastiche espectacular de las Vegas y de esas casas-pastiche que Mallo toma como ejemplo principal. De ser Matta-Clark y no Las Vegas, la colección de la que se extrajeran los rasgos *posmodernistas*, ¿no experimentaría un giro y hasta un inicio de entropía la categoría? ¿Y aplicada al revés, como hace Mallo, no opera la categoría en Matta-Clark un enorme empobrecimiento? Todos los conceptos descriptivos efectúan una absorción de los objetos que con ellos se describen, pero entiendo que el cambio de dirección de la absorción, en este caso, supondría también una inversión

direcciona del concepto. Si bien resulta innegable la aceleración y homogeneización con que los flujos semióticos y económicos del capitalismo tardío menoscaban o *licúan* las formas estéticas, y el resto de objetos, sujetos y relaciones del presente, la hipótesis sería aquí que ciertas formas de sustracción, montaje, fragmentación y disyunción de los 60-70 no siempre se comportan como, o no hacen *per se* de signos del pastiche acrítico y de la fagocitación mercantilista del arte típicas de la era posbélica del consumo; sino todo lo contrario: son las formas críticas de lo que en seguida denominaremos “constructivismo” y que, en concreto en el dominio de la poesía, suelen suponer una auténtica antiabsorción comercial. Y aunque formas constructivistas y formas posmodernistas convivan en espacios y tiempos, creo que sería muy útil poder distinguirlas de este modo a lo largo de este trabajo.

Entonces, de todas las posibles y disponibles definiciones de “posmodernismo” la que aquí me gustaría manejar, en caso de necesidad, es aquella que deslinda los objetos, textos y prácticas más incrustados, injertados o apostados dentro de los lenguajes estéticos del bloque de dominación del capitalismo avanzado. Usando el sentido fuerte del término, el de Fredric Jameson, que define la Posmodernidad como “la lógica cultural del capitalismo tardío”, me refiero a posicionamientos estéticos que asuman que el sistema económico es simplemente completo y simplemente nos contiene por completo. Me refiero a textualidades construidas sobre las lenguas del *mainstream* y la corporación, superficies de poema que negocien su lectura con la velocidad e inmediatez de cierta audiovisualidad; texturas verbales de genealogía pop, y por lo tanto, decididamente *cool*, antiartísticas a la par que histriónicas, etc. Más que a la inclusión de marcas comerciales y fórmulas matemáticas en el poema *postpoético* (Mallo) por venir en los dosmiles, me refiero a procedimientos algo más rotundos, como los de las olas conceptualista y *flarf* norteamericanas⁹. En estas corrientes, las operaciones de trabajo del personaje poeta, recontextualización y negociación con el estado de la comunicación y la socialidad que las lenguas del capitalismo producen, además de fuertes altercados críticos, una ironía distópica capaz de generar una inquietante automirada que ¿llamaríamos autocrítica? La diferente tradición política de Europa y EEUU, además de la diferencia en el grado de implantación e infiltración del consumismo en las formas de vida y formas de cultura, explicaría tal vez la poca presencia de textos así en España. Coincido con Mallo en que apenas se dan, aunque se intuyan, este tipo de poéticas en la península.

Y en cualquier caso, la pregunta que me interesa pensar aquí en diálogo con los tres libros citados no es por la idoneidad de la categoría “posmodernidad” o “posmodernismo”, sino por la falta de idoneidad de las formas poéticas habituales en España respecto de un supuesto cambio histórico *ya más que* acontecido.

I.3. EL PROBLEMA DE LA POESÍA VISUAL

A falta de un corpus amplio de soluciones textuales *pospoéticas/posmodernistas* que resuelvan el enigma de Venturi para la poesía, la alternativa de sincronización o innovación poética local más accesible a lo largo de las últimas cuatro décadas ha sido esa zona de escrituras que comúnmente se conoce como “poesía visual”. Otras etiquetas han precedido, suplido o acompañado a la de “poema visual” en el tiempo. A saber: “poesía concreta”, “poesía experimental”, “polipoesía”, pero creo que no me equivoco si me atrevería a proponer que después de 1975, “visual” suele ganar a las demás en frecuencia de uso.

Tras el *boom* de 1964-1972 y el rebrote *polipoético* de 1992 y hasta el día de hoy han proliferado las antologías y exposiciones de este tipo de manifestación literaria, que sumándose a la activa red de publicaciones, encuentros y sitios web configuran ya un corpus enorme de textos y una comunidad nada pequeña de personas¹⁰. A esta cantidad abrumadora de practicantes, eventos y publicaciones nunca la ha acompañado, sin embargo, una cantidad proporcional de presencia mediática, escolar y académica. Digamos que dentro de la institución literaria, los “poetas visuales” viven en un permanente tercer, o quinto, premio, por el cual siempre aparecen en la foto final de las revistas y los ciclos, pero nunca optan realmente a, por ejemplo, un Premio Nacional o un Premio Reina Sofía, o tan siquiera a poder participar en las mesas redondas donde rara vez se discuten los porqués y los cómo de semejante desequilibrio. La falta de porosidad, innovación, crítica y conflicto que, por otro lado, alcanza a plantear una escena entregada a la tarea de antologar y celebrar el relato épico de su nacimiento, no hace sino reforzar la jerarquía establecida. Que en realidad se trate de una escena un poco acomodada en algunos vicios acrílicos y autoriales parecidos a los de la otra no hace sino prolongar la secundariedad. De este modo, y por más que las referencias, antologías y exposiciones que aquí se mencionan fueran, como son, de sobra accesibles para quienes se dedican a la poesía, los poetas *comme il faut* nunca se dejarían corromper, interrogar o malear por ellas. Y así, lejos del estrecho círculo de lectores y escritores de “poesía visual” o “experimental”, ¿quién en España conoce y lee con interés los libros de ZAJ, de Santi Pau, de Justo Alejo...? Es más, ¿quién escribe en la senda del Ullán de *Alarma* o *Soldadesca* pese a su enorme prestigio...? Y entonces, volviendo al asunto de la intrincada hegemonía, ¿en qué términos se puede decir que Ullán está realmente desplazado?¹¹ ¿Hay alguien que se haga cargo de escribir poesía *después* de los retos lanzados por los conceptuales en los Encuentros de Pamplona 72? Y ¿quién que haga poesía y sí esté al tanto de los lenguajes contemporáneos del arte, la música, el cine o la danza, reconoce afinidad genealógica con estos textos?

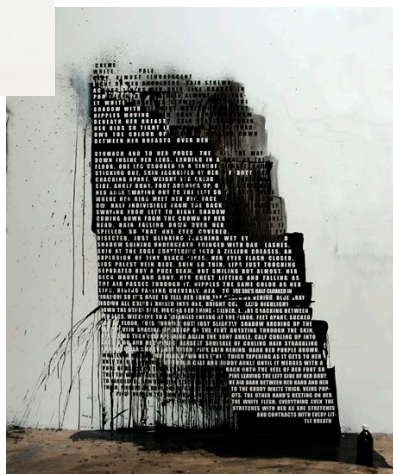
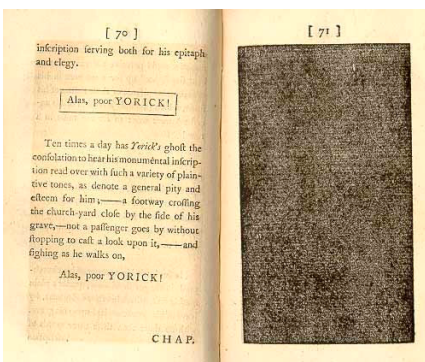
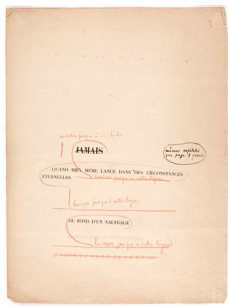
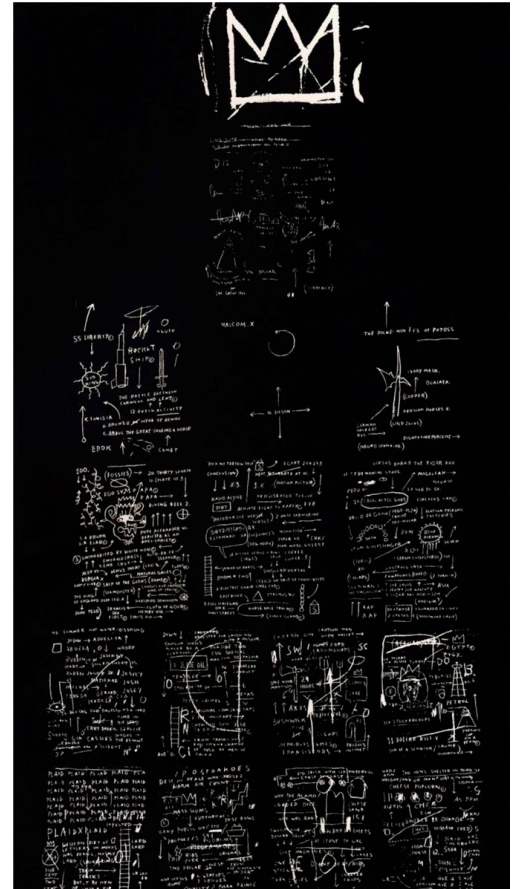
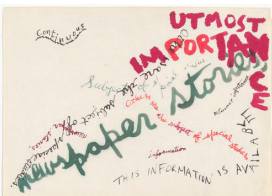
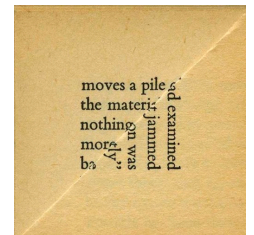
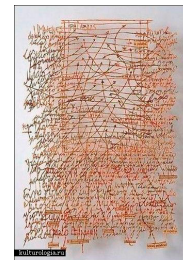
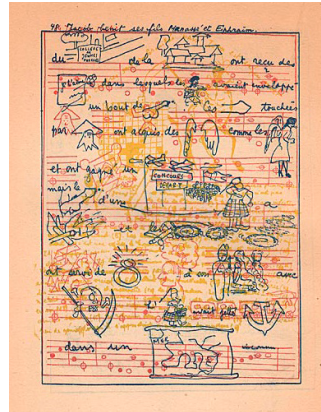
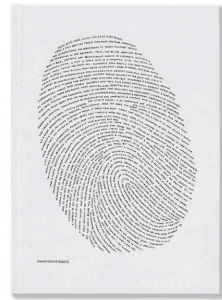
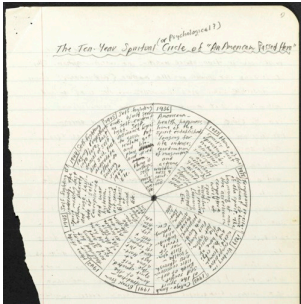
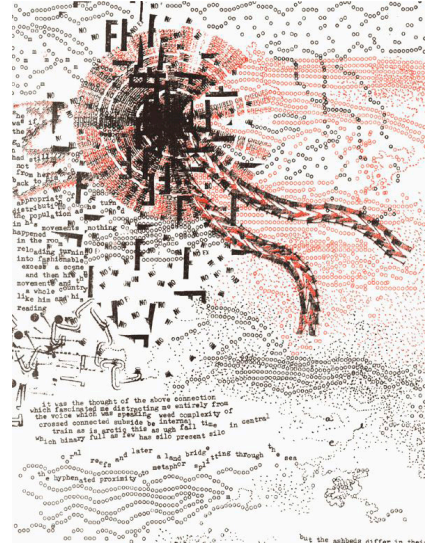
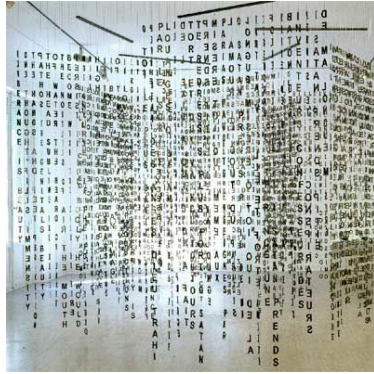
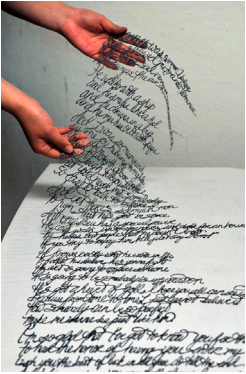
Al nombrar los ejemplos anteriores mi objetivo no es, no va a ser nunca, poner el grito en el cielo para a continuación proponer imprescindibles inclusiones en el canon, en los libros de texto o en los jurados de los premios. Nada de eso. En la era de la conectividad internáutica cualquiera puede acceder sin paternalismo ni tutelas a los archivos donde estos y otros nombres se encuentran bien documentados¹². Si nombro la separación que sufren los poemas llamados “visuales” del corpus de obras donde se legitima un poeta y un lector “normal” es para señalar un problema crítico sin duda más grave que el índice del canon o las listas de autores que los alumnos han de memorizar en Secundaria: la escisión crítica *de facto* que sufren

la poesía *discursiva* y la poesía *visual*; y la consiguiente separación intermitente entre el mundo *literario* y el mundo *experimental*. Dicha reducción *a dos* puede sonar tan paródica como de hecho es, como de hecho resulta, a la vez, extremadamente problemática, abusiva y castrante, en la medida en que aísla unas prácticas de otras y empasta un enorme corpus de poemas por analogía superficial y de forma completamente antihistórica. Cualquier texto desparramado por la página o de tipografía mínimamente manipulada, pertenezca al siglo VI a.C. o a 1987, se etiqueta y suprime sin más como “poema visual” y se subclasifica en la sección “vanguardias” del corpus. Cualquier poema en verso arregladito a modo normal se deja pasar al canon de la poesía discursiva contemporánea por más que, por ejemplo, no haya modificado su hechura respecto a cualquier poema del siglo XVIII. Y cuando críticos literarios tan formados como Vicente Luis Mora sí se ponen con la tarea de pensar fenómenos que él denomina “entre Arte y Texto”, generan un limbo categórico como el siguiente esquema clasificatorio, que es extraído y aplicado a una larga serie de figuras, de la que copio algunos ejemplos en G1 [fig.]

#1: Poesía visual y caligramas. #2: Word Art, que implica que "el texto (...) y el titulado (...) se transformen en logos, en palabras-objeto sin contexto y connotación literarias", Anna Maria Guasch. #3: Novela gráfica, novela híbrida o novela pangeica (mímesis simulacral de medios de comunicación). #4: Arte tipográfico. #5: Arte mediante o a través de palabras utilizadas como material compositivo. #6: Usos tardomodernos de la imagen en narrativa o prosa. #7: ilustraciones o textos orientales¹³

La colección atesorada por Mora es, a mi entender, bellísima y sin duda buena parte de ella resuena con la colección que en este trabajo queremos atesorar en términos más específicamente geolocalizados e historizados. También en otros términos de análisis que nos eviten la engorrosa clasificación que Mora presenta. Un *pinterest* no es una publicación científica sino un archivo personal dispuesto en red social que sirve para subir a internet, recolectar de internet, y compartir con otros habitantes de internet una serie de imágenes o elecciones (*pins*) que a uno interesan (*interest*). El *pinterest* trae, por lo tanto, una afección y afinidad entre elecciones que con mucho excede al intento de taxonomización, del que el propio Mora se desvincula en parte en su blog¹⁴. Pero hay algo del coleccionar que es muy importante a la hora de pensar, pienso. Además de que este tablero fue organizado para una conferencia titulada «De la literatura que se hojea a las páginas que se ojean: medios de escritura, lectura en los medios y lectura transmedia», que tuvo lugar en Medialab-Prado (Madrid) en mayo de 2013¹⁵ y como tal trae al espacio público una serie de ideas acerca de los objetos coleccionados que creo es útil para pensar esto que aquí nos preguntamos, con uno de los pocos críticos literarios del panorama que se ha puesto a la tarea.

Dice Mora que “el tablero tiene por objeto una aproximación sintética a 7 formas habituales de comunicación entre el lenguaje y la imagen estática” y es en parte cierto. Casi todas las etiquetas están sancionadas por algún campo disciplinario que las vuelve “habituales”. De hecho éste es el primer problema de una taxonomía que respeta excesivamente las etiquetas que a sí mismos se dieron los textos, o que a los textos dieron los expertos de cada campo. Hay poco riesgo, digamos, fuera-de-campo, salvo el de adscribir *Un coup de dés* a la “novela pangeica” – en la que Mora está especializado. O más en concreto: unas pruebas corregidas de una página de *Un coup de dés*. Me gusta el riesgo de nombrar de modo



- 1st fila: Bui [1], Plensa [2], Bernstein [3], McCaffery [4]
 2nd fila: Kerouac [5], Estock [6], Isou [7], Lehman [8], Baum [9]
 3rd fila: Mac Low [10], Baeza [11], Isou [12],
 4th fila: Mallarmé [13], Graham [14],
 5th fila: Sterne [15], Banner [16], Basquiat [17]

diferente, y no puedo estar más de acuerdo con que las páginas de *Un coup* son esas *pant-páginas* o páginas totales de las que habla Mora en un libro poco anterior a la conferencia, *El lectoespectador*, pero discrepo de que el ejercicio de Mallarmé consista en “incluir imágenes y texto al mismo nivel”. A mi entender, esa no es la consistencia de *Un coup* por más que sea Mallarmé quien abra tal posibilidad, cualquier posibilidad textual, de hecho, pues es él quien inventa –o condensa la invención de– cualquier apertura de la página. Pero volvamos al problema de campos. Digamos 2 campos. Poesía y Arte. El problema es etiquetar como “Arte mediante o a través de palabras utilizadas como material compositivo” las piezas de Plensa, Mac Low y Basquiat y etiquetar como “Poesía visual y caligramas” a Bernstein e Isou, siendo como son una textualidad continua sólo que presentada en soportes y lugares culturales diferentes. Museos y libros, básicamente. Del mismo modo, resulta intrigante que los textos de Kerouac y Estock queden fuera de la serie 1 y que tampoco se correspondan entre sí; y que a su vez Estock, Baum y Banner estén encajados en una categoría de “Word Art” no muy distinta del Arte no-literario de las piezas de Plensa y Baeza. ¿No sería el neón de Baeza “palabra-objeto”? ¿Por qué? Parece que por sistema se inscriben en #1 las formas que en algún momento pertenecieron al dominio literario y en #5 las que pertenecieron al dominio artístico; y son bipolares las obras que como *SCHEMA*, de Dan Graham, habitaron el momento inicial de eso que históricamente se denomina “Expansión de las Artes” y se caracteriza por contener sujetos que atravesaban ambos dominios muy promiscuamente. Su poema es, por cierto, un esquema de un poema por escribirse, esto es, una obra conceptual cuya materialidad precisamente consiste en la desincorporación de un código dado, en la incorporación de texto a cualquier código. Que el texto de Mac Low no forme continuidad con los textos de Isou estando escritos ambos a mano y a color sobre papel, sólo puede explicarse porque se titula *Drawing-Asymmetry* y porque Mac Low ya es más conocido como artista que como poeta importantísimo de aquel momento de Expansión. Del mismo modo que en otro lugar del *pinterest* ocurre que un esquema o partitura de Henry Flint pasa a llamarse #1 a secas me temo que por titularse *Poem 4*¹⁶. ¿Y estas anotaciones de Mallarmé en una página de *Un coup* no harían de partitura de lo que el poema va a ser, como en *Schema*? Hay algo demasiado inestable en estas categorías. Algo que se resiste desde los textos a ser nombrado por las etiquetas que incluso les concedieron sus dominios. Pero es que esos dominios se están desarticulando precisamente *en y por* estos mismos textos.

El problema fundamental es qué entiende Mora por “las palabras en tanto material compositivo” del arte (#5). Es ahí donde no estamos de acuerdo. Quiero decir, de una, que una afirmación así no puede significar, o al menos no va a poder significar en este trabajo, una diferencia de “soporte” o “material físico”, como la que pueda ofrecer el neón de la pieza de Baeza respecto de la pintura del poema de Mac Low. En ambos casos la palabra es el “material compositivo” que aquí afirmamos. “Reality is spam” y “newspaper store” están usadas igual, pero en soportes y campos disciplinarios (cada vez más tenuemente) diferentes. Del mismo modo que es la letra el mismo material que compone el “poema visual” (#1) de Charles Bernstein y el arte tipográfico de los poemas de Steve McCaffery y Pablo Lehman. ¿De dónde puede venir la diferencia *tipográfica* entre el poema de McCaffery y el [7] de Isou si no es de la

diferencia que se establezca entre la máquina de escribir y la grafía manuscrita? Esa diferencia de aparato tampoco va a constituir para este trabajo una diferencia material reseñable, en la medida en que la categoría “tipográfico” no valida a otros textos impresos por otros aparatos distintos de la mecanografía, por ejemplo digitales. ¿O es que existe algún texto impreso que contenga letras no tipográficas? ¿Y existe algún texto que no tenga el lenguaje como material compositivo? Ya digo que no, pero si y sólo si podemos negociar un sentido mucho más amplio que el de “palabras” para caracterizar al lenguaje. Obviamente es una cuestión de cualidades e intensidades, de cualidades intensificadas, pero por eso mismo no funciona la cualidad material que propone Mora como exclusiva de un arte de, digamos, tres dimensiones, que excluya a una poesía cualificada por hacer ejercicios similares de intensificación de las palabras pero en dos dimensiones. Incluso resulta dudosa esta dimensionalidad. También es dudoso que sea la imagen estática la matriz principal de esta escritura. Probablemente ocurra que estén en juego aquí dos ideas diferentes de la materialidad de la escritura, en la medida en que Mora todo el rato tiende a un marco discursivo más *visualista*, más basado en la preeminencia de una imagen anterior a unas palabras que buscan incluirla o analogizarla y que se miden con ella (“para muchos escritores la página se ha convertido en una pantalla diseñable. Se escriben páginas teniendo clara su condición de imagen”¹⁷), mientras aquí se describirá desde un lugar más *textualista* la preeminencia de un lenguaje capaz de producirse en múltiples formatos, soportes, y aperturas. Pero ese será el asunto del capítulo II, en este capítulo sólo quiero presentar este problema de divisiones categóricas de la textualidad.

La escisión *en dos* entre Arte/Poesía o entre poema visual/discursivo, y su reproducción en miles de otros *doses* como vanguardia/poesía, revela, por un lado, un problema de historización de las formas no ya que no confunda a Simmias de Rodas con Mallarmé sino que asuma ciertos sucesos estéticos del XX como propios de la poesía *también*. Por otro lado, y de forma aún más importante, la escisión revela una problematización conceptual aún más intrincada en nuestra comprensión de las superficies textuales abiertas: la alienación del lenguaje poético que opera la noción y terminología y tropología de la “visualidad”. El tablero de Mora en verdad describe o colecciona un viaje desde las formas poéticas y plásticas hacia el afuera de lo que solían ser el Arte y la Literatura. Es un cambio sucedido desde finales del siglo XIX que cobra (o pierde...) cuerpo especial en los años de expansión *intermediae* que son los 60 y 70 y que a día de hoy está casi completamente integrado en las formas actuales del mundo del arte, y del mundo en general, pero muy poco comprendido en las formas actuales de ciertos panoramas poéticos como el que hay en España. Bien sé que elegí las piezas del tablero como para que compusieran afinidades, afecciones y resonancias gustosas al ojo —la continuidad del blanco y negro, la continuidad del verde— que reforzaran mi posición; pero con ello no quiero proponer otra identidad superficial, nada de eso, sino afirmar, por un lado, y sin fetichizar la imagen, una continuidad textual en función de una materialidad lingüística (II); y por otro, la historicidad de un exterior de las artes y las letras que ya es, un poco, la casa en que habitamos (III).

La falta del campo de la poesía española que aquí se nombrará con firmeza es, pues, la carencia de un lenguaje crítico que enmarque y legitime la recepción de dichas obras y textos para que éstas puedan, entonces, por un lado, ser historizadas en igualdad de condiciones que (y con) las discursivas; y para que, por otro lado, puedan estas textualidades seguir produciendo en el presente lecturas oportunas. Son necesarias, pues, dos operaciones que a menudo se le suelen negar a los “poemas visuales”: lectura e historización. Sólo a partir de estas operaciones podrán darse comprensiones interesantes y ecualizadas de un fenómeno que, una vez descubierto y redescubierto, afecta por igual a cualquier zona del espectro poético. Sólo a partir de estas operaciones podrá darse, a su vez, una lectura, en vez de agregadora, evaluada y crítica de las formas de la mal llamada “poesía visual”. Quiero decir, así, que el reto no consiste, a mi modo de ver, en descubrir y antologar un mayor número de poemas visuales de todos los tiempos (deshistorizados) o de poetas visuales actuales (separados del resto de poetas discursivos) –sin que este juicio subestime el trabajo de archivo esencial que los antólogos realizan– sino en leerlos de un modo precisamente desagregador, desmarginador, antidentitario. Historizado, y como tal, sujeto a ser pensado en tanto cambio. Quiero decir que igual que hay que problematizar el modelo de poema normal que existe en España, hay que problematizar el modelo estancado de “poema visual” que le corresponde, como partes de un mismo problema de comprensión de la materialidad lingüística de toda la poesía y todo el arte contemporáneos.

El descubrimiento *verbivocovisual*, y el término es tomado de Joyce por los poetas concretos, tiene lugar en la poesía occidental entre los años 1897 y 1914. El primero es el año de la escritura de *Un coup de dés*; el segundo es el año en que este poema es publicado en los términos ortotipográficos, espaciales y, en fin, materiales, que Mallarmé deseaba para el texto más crucial de la poesía contemporánea. Entre una y otra fecha nada menos que *acontecen* los primeros collages cubistas (1912), los caligramas de Apollinaire (1913), la acuñación de *zaum* por Kruchenykh (1913), el primer *ready-made* de Duchamp y el comienzo de su plan para el *Gran Vidrio*¹⁸; sólo por mencionar algunos hitos de aquella densísima ruptura que Marjorie Perloff recontó como el *Momento Futurista*¹⁹. Se trata de un proceso artístico historizado que, por su propia naturaleza heterogénea o fuera de formato, no puede resumirse en la versión de una forma congelada de “poema visual” sin perder toda la potencia disruptiva de un descubrimiento que en verdad comprende toda la materialidad lingüística y que, por tanto, sucede para toda la Poesía (y el Arte) y no sólo para una de sus dos falsas mitades. La lectura que de dicha ruptura hizo una parte y una fase del movimiento de la poesía concreta internacional del medio siglo y la recepción un tanto acrítica y superficial que dicha lectura tuvo de forma preeminente en España, resultó, de algún modo y en algunos casos, en un estancamiento formal dentro de un tipo de poema bastante escueto, cercano al diseño industrial, de índice sintáctico y pragmático a menudo bajo, digamos “plano”, con el que en demasiadas ocasiones en España se suelen metonimizar las poéticas de indagación de las vanguardias y neovanguardias. Me refiero por ejemplo a la figura [18], un poema de Felipe Boso (1924-1982) muy conocido que por supuesto no representa ni mucho menos la totalidad de la “poesía visual” española, pero puede advertirnos de las limitaciones, o mejor, de los

rasgos simples por los que a menudo opta este tipo de, digamos momento y a falta de que en el II defendamos nuestra propia terminología, *verbovisualidad*.

Si se compara el texto de Felipe Boso con «Le poème alphabetique» [fig. 19], del conocido poeta concreto Henri Chopin (1922-2008), puede observarse que lo que en el primero forma un único juego semiótico –una letra “i” invertida dentro de la palabra impresa “lluvia” imita la referencia transportada por el significante–, en el segundo dispone una polivocidad mayor. La letra, digamos 'alfabética', “y”, falta en los dos abecedarios, el del bloque y el de la línea, vertical y horizontalmente, para aparecer en su propia línea al pie (¿ya no alfabética por no estar incluida en la serie?) seguida de la frase “qué importante”. La falta del cuerpo de la letra, digamos 'gráfica' o 'impresa', en el alfabeto no es indiferente al ojo más atento porque deja además huellas blancas similares a su forma, espectros de “y”, cruzando el bloque. Es de resaltar que no se trata de la falta del sonido /i/, pues la grafía que también se le asocia, “i”, está presente en los dos abecedarios. Un verso donde sí aparece la “y” nos insta a pensar la desaparición en términos todavía más densos: *il manque toujours l'y*: 'falta siempre la y', hecho doblemente obvio para quien haya leído con atención, pero también, en francés: 'falta siempre el ahí'. Lo cual es toda una teoría del signo. La tensión que produce en la escritura el des/encuentro necesario de alfabeto, sonido, tipografía, impresión y espacialidad conflagra ahí donde ves lo que ves, lo ves *todo*, incluso lo que falta, el sentido 'ahí', que ha de ser compuesto cada vez que el ojo y la mano, y la memoria del oído, cruzan las páginas de un libro, los campos y estratos de un texto: cada vez que se lee. No es de extrañar que Chopin subtitule el poema con una referencia al tiempo de reflexión (¡veinte siglos!) que costó producirlo. Esa sería también una de las hipótesis de este trabajo: que siglos de convivencia y conflicto de técnicas alfabéticas, técnicas orales, técnicas de impresión, técnicas de reproducción manual y eléctrica, técnicas poéticas y todos los afectos, contactos, discursos críticos, sujetos y objetos asociados, hacen de los años finales del XIX y principales del XX una posición de reflexión y exploración, de ruptura, de la escritura nunca antes *vista*, jamás así *leída*²⁰. Por tanto, la cuestión no es exclusivamente “visual”, es más, no es para nada “visual”, sino que *lo* material lingüístico, la escritura, contiene de por sí muchas cuestiones.

lluvia

•

Fig. 18. Felipe Boso, «Lluvia» (s/f)

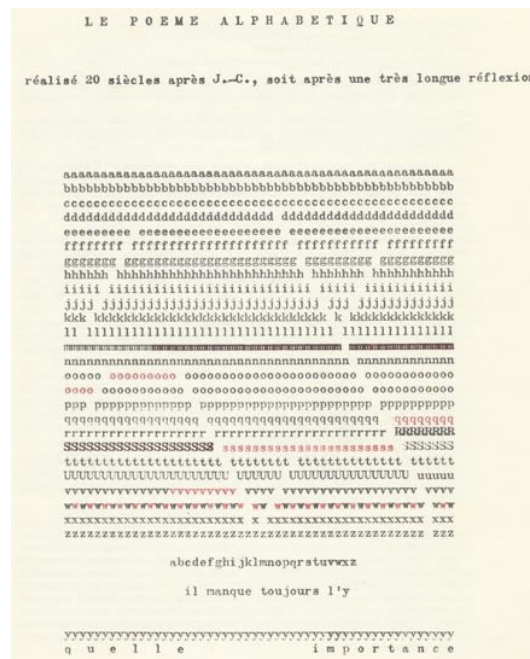


Fig. 19. Henri Chopin, «Le poème alphabétique» (1965)

Ahora bien, si se propone una lectura no escindida de poemas, tendría que poder leerse a los anteriores en continuidad con algún texto de los mal llamados *discursivos*. Esos que aquí, es decir, en un gradiente como el que aquí describimos, se caracterizarían por su consistencia más difícil de *ver*, por que no parecen *aparecer* ante el ojo más allá de estar impresos en negro sobre blanco. Comparemos, pues, brevemente el par de poemas de Boso y Chopin con este otro de Aníbal Núñez (1944-1987) [fig.20] y Luis García Montero (1958) [fig.21] que enseguida copio, no sin antes matizar que estas comparaciones que aquí son útiles resultan algo escurridizas metodológicamente, pues tratan textos de distintos contextos sociohistóricos sin remitirlos a sus poéticas – como sí iremos haciendo sobre los mismos autores a lo largo del bloque III:

CANCIÓN DE ANIVERSARIO

*"...incómodos
de no sentir el peso de los años"
J. Gil de Biedma*

Son
extrañamente hermosos todavía,
estos labios de hace ahora tres años
y me parece inédito
el gesto de tu beso,
este llegar aquí cada vez más tranquilo,
con la serenidad
del que tiene por cómplice la vida
y su rutina.

Hoy sabemos que entonces,
cuando tus veinte años y mi primer abrazo,
empezamos por ser
sobre todo indecisos: la tímida torpeza
de la primera noche
y la dificultad
con que dejar las manos
en el hábito infiel de nuestros vicios.
Ahora
extrañamente hermoso estar aquí,
demasiado a menudo y decididos,
incómodo
de no sentir el peso de los años
aprendiendo contigo la premeditación
y escribiendo en tu piel mi alevosía.

Porque suele haber bancos donde se espera siempre,
aceras que prefieres por costumbre
o líneas de autobús al mediodía.

Y sin embargo tú
reapareces inédita en tu gesto
para decirme hoy
que le conteste al tiempo y sus preguntas
el práctico saber que tienes de mi cuerpo.

Fig. 21. Luis García Montero. *Tristia*, 1982²¹

DE LA ESPUMA

Celdas de luz donde la luz es libre
no se las bebe ni la tierra
ni el cuello de perdiz de la más bella.

Ahora no es agua otra
cosa –no desdén– que lo que no puede
asirse, trasvasarse: aire luz agua:
su suma no, la espuma.

Momento de esplendor tras la caída...
Herida jubilosa tras el choque...
Dolor tampoco: de lo humano nada
–ni sus palabras ni sus gestos– vale
para nombrar la espuma.
El estupor acaso la produzca.

Fig. 20. Aníbal Núñez. *Cuarzo*, 1974-1979

Resulta sencillo afirmar que *a simple vista* el poema de Montero [fig. 21] corre o vuela en los ojos del lector. Las frases respetan un esquema sintáctico bastante ajustado a una lógica discursiva informativa que normalmente se asocia al modo oral, aunque dicha asociación sea más que falseada, pues no hay nada más ajeno de la oralidad que la fluidez. En todo caso, en el poema de Montero la información fluye, es decir, las palabras transportan sentidos casi inmediatos, si acaso recargados por adjetivos un poco más extraños en las redes semánticas coloquiales de los nombres a que acompañan (“inédito”, “práctico”). Una melodía *paraendecasilábica* ayuda a la velocidad aunque permanezca oculta en líneas que no la respetan gráficamente. Digamos que en este texto las palabras escritas cumplen con la función de representar alfabéticamente la imagen acústica de referentes que tenemos convencionalmente ubicados (por cierto: esa ubicación es lingüística, no es la *realidad*...): “aceras” significa ‘aceras’; “tus veinte años” significa ‘cuando eras joven’, etc. El poema de Montero está, entonces, informativa y sintácticamente un poco más cerca de la prosa que el de Aníbal Núñez [fig. 20], donde la torsión sintáctica —dos incisos algo abruptos y un hipérbato en la segunda estrofa— así como los encabalgamientos plantean problemas si no de ritmo, sí de velocidad a sus endecasílabos y heptasílabos. Volveremos sobre este poema en III.6, pero ahora digamos que la melodía ya no ayuda a la frase a transportar tan inmediatamente sus significados, una imagen de mundo. La frase ya no ayuda al decurso conceptual del discurso. El orden no ayuda a recuperar tan fácilmente la semántica de las frases. El texto no corre, se remansa, *ahí*. Y *ahí* mismo, *donde no está*, empezamos a *ver* mínimas metonimias gráficas a las que bien se podría aplicar la problemática etiqueta “visual” que a otros se aplica: dos versos que terminan en tres puntos, por ejemplo, ¿no imitan la rotura de las olas? No. No es eso, no es así, como veremos.

No digo que Aníbal fuera consciente de escribir un *criptopoema-visual* ni mucho menos, todo apunta además a que él no gustaba de las formas de experimentación poética que estaban teniendo lugar en la época. Digo que enfocar mínimamente la lingüisticidad del poema para que se empiecen a producir los excesos de presentación (de grafía, de placer y de sentido...) que algunos describen como “visualidad”, creo que metafóricamente, a veces sólo requiere escribir con un mínimo esfuerzo constructivo. Digo que, como aquí *se ve*, la poesía no es invisible en ningún caso y, a la espera de que desarrollemos el punto en el capítulo II, sólo quiero aquí señalar que en este par de poemas etiquetados como “no visuales” la tensión “verbovisual”, o, mejor, como nosotros llamaremos, “analfabética”, se produce en el choque entre la inscripción gráfica, la letra que representa un sonido, la oralidad y la métrica dentro de lo que a simple vista parecían meros versos libres. Y es que la libertad del verso es problemática, como veremos, porque por lo menos trae un problema de blancos y negros al espacio de la página y un problema de *espacialización* —como el que presenta el encabalgamiento— al tiempo del poema. Un problema de traslación de sonido en escritura y de escritura en sonido. El poema de Aníbal Núñez trae además, como el de Henri Chopin [fig. 19], una alegoría de la escritura poética. Eso que se pretende definir desde el título del poema (‘la espuma’) no consiste en la suma de sus elementos, esos que están sin comas encajados en una “celda” de cuatro puntos (‘aire’ ‘luz’ ‘agua’). Lo que se quiere representar por más que se nombre no se alcanza, *falta siempre...*, nada más a presentar *ahí*; de modo que las partes no hacen todo (“suma”) y en ese *no* es donde, tras una pausa (estética) viene, literalmente, “la espuma” o cosa misma que no es sino una diferencia de presencias (verbales, en la lengua): o un poema.

Añadiría a esta lista comparativa de poemas más o menos *ahí* que a su vez hablan de esta problemática poética, un ejemplo de audiotexto que complete sin agotar la colección de tipos de manifestación poética normalmente escindidos y ocultados por etiquetas también tan problemáticas como “poesía sonora”. Se trata de un audio del dúo Los Torreznos titulado *Mis maletas. Dónde están mis maletas* [fig. 22].

Aquí estoy. En Coslada, en el centro Margarita Nelken, aquí estoy. Aquí estoy, aquí estoy, en Madrid, en la Comunidad de Madrid. Aquí estoy, aquí estoy, en España, en el Estado español, aquí estoy. Aquí estoy, aquí estoy, en Europa estoy, en la Comunidad económica europea estoy. Aquí estoy, aquí estoy, aquí estoy en Bruselas, aquí estoy. Aquí estoy, aquí estoy, en Requena, Valencia, aquí estoy. Aquí estoy, aquí estoy, en Berlín estoy. Aquí estoy, aquí estoy yo, en Motilla del Palancar, aquí estoy. Aquí estoy yo, aquí estoy yo, aquí estoy en Venecia en una plazita tomándome un capuchino. Aquí estoy, aquí estoy en Pola de Siero, Asturias, tomándome una fabada con una cucharita [...] Aquí estoy, aquí estoy / Aquí estoy, aquí estoy, en un dormitorio lleno de espejos. Aquí estoy, aquí estoy, en el dormitorio que también tiene cuadros de los caballos con crines grises y blancas. Aquí estoy, aquí estoy, contando las patas de los caballos. Aquí estoy, aquí estoy / Aquí estoy, aquí estoy [...]

Fig. 22. *Mis maletas. Dónde están mis maletas*, 2003

El texto, que dura más de 23 minutos, comienza localizando físicamente las voces que, una vez grabadas, han perdido toda localización. Por más que repitan la frase “aquí estoy” en cuanto dejan de sonar pierden el lugar (sonoro) en el que estaban; del mismo modo que los protagonistas van así *moviéndose* (Coslada-Motilla del Palancar-Venecia) pues, ¿quién va a decir que allí no estaban? La tensión textual se da en este caso entre la performance del habla en presente y la ausencia física de la grabación del habla pasada. Es un aquí-estar que se contradice a sí mismo y desde luego es una reflexión importante acerca de la *lugaridad* del signo artístico, que de lejos resuena con esa conocidísima pieza de 1969 de Alvin Lucier que es *I am sitting in a room* [23]. Esa que empieza diciendo: “I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice...”²². En el corte de los Torreznos, que es menos conceptual y más humorístico que el de Lucier, al final del audio podremos haber pasado temporalmente de desconocer un lugar (“un dormitorio”) a conocerlo (“el dormitorio”) mediante un mero determinante (un-el). La incidencia también es temática. Y es que conocemos, contextualmente, “dormitorios con cuadros de caballos”, dormitorios de nuevas clases medias españolas que desde los 60 decoran sus pisos de formas parecidas... pero, ¿cómo son, por el contrario, “las aceras”, “la primera noche”, el “entonces”, “tus veinte años” de la «Canción de Aniversario» de Montero? ¿Tienen caballos? ¿Qué ropa llevan? ¿Cuál es el papel de un hombre y cuál el de una mujer dentro del código amoroso de los años del poema de Montero? Los Torreznos empiezan localizándose en varios lugares y sus tópicos para pasar después a preguntarse reiterativamente *dónde están mis maletas, mis maletas dónde están* (2:15-3:17), es decir, a describir la misma experiencia de brutal circulación global de los cuerpos en que están inscritos también algunos otros poemas de García Montero como el famoso «Life vest under your seat»²³. Claro que es muy diferente lo que se ve en ambos textos. Porque lo que se *ve* depende en cada caso de lo que cada uno *hace ahí*, en el texto, y en cómo dicho texto se conecta con el contexto performativamente.

A este *ver* obtenido en el contexto y el *hacer* poético es al que precisamente obstaculiza la terminología, tropología y taxonomía de la supuesta “visualidad” y/o “sonoridad” de cierta poesía. Y me temo que esta presunta “visualidad” tiene que ver en realidad con nociones de “significado” que desarticulan parte de la compleja presencia traída por la forma en que aparecen “la espuma”, “Iy” y el “aquí estoy” de estos textos. De cualquier texto. Cuando llamamos poema a un texto, dice Charles Bernstein, sugerimos que sus significados están localizados en alguna suerte de “complejo” (*complex*) distinto de la suma de contenidos y recursos. No es que a esta perspectiva, digamos, lingüicista u orientada al lenguaje, o como nosotros llamaremos, “constructivista”, no interesen los significados del poema, sino que la poética de esta lectura opta por pensar el contenido en tanto producción desde luego *construida*, *artificial*, además de *localizada* y *situada* (cada vez y en cada contexto): un *complejo*, por lo tanto, no *representativo* sino *presentativo*. La afirmación aquí es la de una materialidad verbal que, *en tanto tal*, constantemente ofrecerá resistencias a ser proyectada semánticamente a un espacio exterior (sentido) de la lengua en que viene dado. El índice de resistencia significativa del poema de García Montero [fig. 21] no es muy elevado; por el contrario, el índice de circulación de los significados adheridos fuera del texto es altísimo, sin que el poema realice tampoco ninguna operación pragmática por incidir en dicho espacio. Y es que su verbalidad rinde cuentas en una zona lingüística también localizada más afuera que adentro del poema: el complejo de idealización, neutralización y naturalización de las lenguas cotidianas o coloquiales que incoscientemente hablamos o *nos hablan* en el espacio público y que instituyen gran parte de la *ficción de sentido* dentro de la cual, o sea, afuera del poema, negociamos la mayoría de los significados que ilusamente creemos *poseer*. De ahí su gran velocidad y accesibilidad, pero también su poca memorabilidad y huella sobre el papel, frente a las más marcadas huellas textuales de Aníbal Núñez y Henri Chopin o Los Torreznos en la memoria.

La de Charles Bernstein es la primera definición de poema que usaré en este trabajo. Una que antes de dividir la poesía en función de la “visualidad” problematiza la noción de “significado” del artilugio lingüístico que convenimos en llamar “poema”. Una que me sirva para pensar todos los poemas a cualquier lado del corpus de poesía que aquí se presenta. Copio:

The reason it is difficult to talk about
the meaning of a poem –in a way that doesn't seem
frustratingly superficial or partial– is that by
designating a text a poem, one suggests that its
meanings are to be located in some “complex” be-
yond an accumulation of devices & subject matters.
A poetic *reading* can be given to any
piece of writing; a “poem” may be understood as
writing specifically designed to absorb, or inflate
with, proactive –rather than reactive– styles of
reading. “Artifice” is a measure of a poem's
intractability to being read as the sum of its
devices & subject matters. In this sense,
“artifice” is the contradiction of “realism”, with
its insistence on presenting an unmediated

(immediate) experience of facts, either of the
“external” world of nature or the “internal” world
of the mind; for example, naturalistic
representation or phenomenological consciousness
mapping. Facts in poetry are primarily
factitious²⁴

A partir de esta idea de poema, especialmente *extraída de y aplicada a* este problema de poética que es la escisión en *doses* de la materialidad lingüística de toda la poesía, es como voy a organizar mi lectura del archivo poético y artístico de la segunda mitad del XX en España. La “visualidad” va a ser, pues, uno de los problemas de poética axiales que aquí pensaremos, sin prejuicio de reconocer que hay muchos otros problemas contiguos bien importantes y a los que iremos atendiendo en la medida de nuestras posibilidades. Si le damos este papel axial a este problema de poética y a esta idea de poema que reenfoca el aspecto artificial y construido de la poesía es porque, entre otras muchas cosas, pensamos que para abordar un tanto el problema de la superficialidad del poema normal en España hace falta primero al menos comenzar a trabajar en comprender qué cosa sean o puedan ser las superficies textuales. Y ello en su dimensión histórica y poética (y hasta arqueológica y geológica...), de ahí las dos operaciones superpuestas que efectúa esta tesis.

I.4. OPERACIONES Y FUNDAMENTOS DE ESTA TESIS

La primera operación que efectúa esta tesis es de historización. Consiste en recolectar de entre el corpus de poesía española publicada desde 1964, año de fundación del colectivo ZAJ, una serie de obras y lecturas que ponen en consideración de forma relevante e intensa el carácter de “artificio” o “construcción” de la escritura poética, en el marco de un proceso de prácticas de cambio estético historizado como una suerte de giro textualista, lingüicista u orientado al lenguaje, que entre 1964 y 1972 vivió su fase más explosiva y a día de hoy parece seguir problematizando parte de las nociones de poesía que restringen la superficie del poema normal.

Cuando decimos “orientación al lenguaje” nos referimos, en primer lugar, a la consideración de la poesía como arte eminentemente verbal, y en consecuencia, a la indagación en todos los aspectos y conflictos que el lenguaje ofrezca. Esta consideración en los 60 estaba en franca conexión con el flujo historizado de discusiones teóricas, filosóficas y culturales acerca de las lenguas y lenguajes que por entonces se estaban dando (postestructuralismo, deconstrucción, psicoanálisis lacaniano) y que ponían en cuestión, entre otros fundamentos de la poesía menos atenta a la nueva crítica, la idea de un “genio” que “expresa” “espontáneamente” su “experiencia” o “extrae” del lenguaje (como de la piedra la Idea) las palabras “necesarias” y, por lo mismo, “naturales” a la “comunicación” de un “significado”. La indagación en los lenguajes críticos de época no implicaba o, mejor dicho, no se reducía exclusivamente a una tematización del acto de escribir o de los discursos sobre el acto de escribir, cosa tan frecuente hoy por hoy; implicaba, de forma bastante más característica, proposiciones compositivas efectivas acerca de cuestiones tales como el carácter conflictivo del lenguaje como vehículo de transmisión de significados estables, el carácter convencional del propio significado y, por lo tanto, su condición radicalmente intersubjetiva y, por lo tanto, alguna noción acerca de la violenta heteroglosia de mandatos y desobediencias que habitaban los cuerpos de cada hablante y, por lo tanto, alguna proyección del deseo de disolverse o transformarse en el lenguaje, no sólo mediante un uso controlado del léxico sino mediante la exploración directa de las potencialidades significativas de las partes verbales, digamos, *extraléxicas*, y etc.

Si me retrotraigo a los años 60-70 en vez de a los años de entresiglos es porque entiendo que en aquel corte histórico estamos aún hoy en parte inmersos, o que, para bien y para mal, es en dicho corte donde aún tenemos que negociar y discutir algunos de los problemas de superficie de la poesía española actual. En la medida en que aquellas superficies de entonces pudieron llegar a explorar un cambio de aunque sea un mínimo porcentaje de las superficies que estaban por venir, y en la medida en que las de hoy no parecen haber sido siquiera rozadas por siquiera un nimio porcentaje de las prácticas que compusieron aquellas, se da a ver, creo, un problema de olvido y transmisión histórica considerable. Un problema de pasados que no pasan, que se evaporan y borran, no sé si porque carecen de la consistencia

necesaria para alcanzar a durar un tiempo mínimo, o porque existe una mecánica de represión anterior y más poderosa. Me refiero a una escasez, y por lo mismo, a una singularidad periférica, ni inmotivada ni accidental sino estrechamente localizada en la matriz histórica de una dictadura fascista de cuarenta años de duración que efectivamente dura en los años que aquí son objeto de estudio. Dejo para otro momento el estudio del corpus previo a la Guerra Civil, que es, además, por razones históricas obvias, un archivo muy difícil de pensar. En el horizonte del 68 se dieron una serie de esfuerzos de cambio que leídos desde hoy traen una muy buena serie de preguntas a los textos actuales.

Si escojo la fecha de arranque público de ZAJ es porque creo que el grupo condensa en su trayectoria varios de los devenires fundamentales de una colección que, no obstante, se compondrá fundamentalmente de artistas nacidos una o dos generaciones después (años 40 y 50)²⁵. Los ZAJ no son el primer colectivo artístico o poético que tras la Guerra Civil aparece en España (véanse el Postismo, Claraboya o Crónica); ni son los primeros en explorar la *verbivocovisualidad* (véase Francisco Pino, por ejemplo). Tampoco 1964 es el año en que todo comienza para ellos, que se habían conocido antes. Pero en la recepción sorprendida o estupefacta del primer concierto ZAJ puede simbolizarse la fractura del campo estético que vienen a publicar, además de algo así como una vuelta vistosa de las premisas constructivistas que agitaron el principio del siglo y en las que ya se situaban o se iban a situar varios artistas y poetas desde entonces y hasta ahora²⁶.

Sé bien que otra fecha posible y practicable hubiera sido la de 1966, año polar de primeros libros del espacio de escrituras que podríamos seguir llamando “novísimas” al hilo del título de la famosa antología *Nueve Novísimos poetas españoles* publicada por Josep María Castellet en Barral en 1970. La superficialidad del prólogo de Castellet y de las poéticas allí enunciadas, además de las ausencias de las que adolece cualquier antología de ese tipo, no invalidan el hecho de que ofrezca un buen término para nombrar no tanto a nueve poetas de moda, ni siquiera a la forma culturalista que el grueso de estos poetas practica, sino a toda una composición, y uso un término de Paul Ilie ampliamente empleado y descrito por Germán Labrador, “demoenergética”: la de aquellos jóvenes lectores que cifraron en la escritura parte de su proyecto utópico de ciudadanía y su proyecto ético de subjetivación. Una juventud en tránsito o en busca de lenguas nuevas. En este sentido también habría sido sencillo señalar el año de 1968 como polo de esta juventud que también busca desobedecer diferentes instancias del poder, siendo la mayor de ellas nada menos que una dictadura nacionalcatólica en pleno proceso de reconversión de la autarquía en normalidad capitalista, desarrollo del consumo y (una farsa de) apertura internacional. Mientras, a decir de Pablo Sánchez León, los “jóvenes del 68” españoles enfocan su oposición al complejo político-económico franquista, “los jóvenes del 75” serán los que en España traten más intensamente de limpiar su subjetividad de la memoria represiva del régimen fascista, cumpliendo protocolos de liberación también escritos en el pensamiento sesentayochista. Quiero decir, en cualquier caso, que en la acumulación de luchas políticas en el marco específico del antifranquismo y en la inflación de lecturas revolucionarias para la mente, el cuerpo y el espíritu, se fragua, obviamente, buena parte del

deseo de cambio, del tipo que sea y en cualquier orden, de aquellos que empiezan a escribir poesía en aquel corte.

La colección incluye de forma resumida y sin jerarquizar ni validar ahora las categorías, que están todas ensambladas al dispositivo crítico que se irá proponiendo a lo largo de esta tesis, los siguientes trabajos: (a) Obras que se imponen programáticamente la tarea de construir formas verbales y prácticas culturales ajustadas a las innovaciones estéticas de la serie internacional de las neovanguardias de los años 60 y 70: Fluxus, concretismo, conceptual: Pau, Grup de Treball, Camps, ZAJ, Franquesa, Grau, Saura, Mestres Quadreny, Torres, N.O., CPAA, Uribe, Arias-Misson; (b) Obras que extraen del repertorio de técnicas de composición constructivistas contemporáneas procedimientos habituales de escritura como el collage (Castillejo) o el *détournement* (López Cuenca), en tiempos utópicos (años 60 y 70) y postutópicos (años 80 y 90), es decir, dentro y fuera de los periodos donde su uso estuvo más asociado a la serie de neovanguardia; (c) Obras que indagan en la *verbovisualidad* de la escritura con el consiguiente estallido de la sonoridad, métrica y forma del verso libre heredado: Alejo, Ullán, N.O., Boso, Campal, Gradolí, Millán, Ramón Millán, Uribe, Molero; (d) Obras que en su movimiento de orientación hacia el lenguaje y en su manipulación textualista de los materiales verbales, cuestionan la estabilidad tipográfica, ortográfica, visual, sonora y léxica del verso y lenguaje poéticos hegemónicos, si bien permanecen casi completamente intramuros de los límites gráfico-espaciales del poema clásico: Prat, algunos poemas de Merlo; (e) Trabajos de disposición, apropiación y disrupción verbal de espacios y códigos no literarios: Valcárcel Medina, López Cuenca, Arias-Misson, Corazón, Gómez de Liaño; (f) Obras de Aníbal Núñez que ejemplifiquen el elaboradísimo trabajo léxico, sintáctico, métrico y compositivo de un poeta de prácticas explícitamente líricas que no obstante presenta, *secretamente* en algún caso, tensiones de construcción a las que nos gustaría aplicar una lectura exactamente igual que la que aplicamos al resto de textos de la colección para demostrar, entre otras cosas, que es una lectura netamente no escindida; (g) Obras que experimentan otras afecciones y contaminaciones constructivistas en las zonas menos estudiadas del culturalismo (Martínez Sarrión...) o de eso que Gimferrer (1945) denominó “ala salvaje novísima” (Hervás, Merlo, Panero...); (h) Los Encuentros de Pamplona 72 en tanto colección de piezas y en tanto acontecimiento fundamental para los lenguajes contemporáneos peninsulares por lo que tuvo de culminación y principio de declive de los planes de innovación en marcha desde 1964 y por lo que tuvo también de nuevo formato de participación artística y ciudadana; (i) El Museo Vostell de Malpartida (Cáceres), en tanto colección y en tanto nodo transmisor de las prácticas fluxus y conceptuales en la península; (j) Las pintadas y piezas de la Agustín Parejo School como ejemplos del arte activista o activismo artístico o artivismo por venir en los años 90 y los dosmiles como ejemplos de la correa de transmisión en el tiempo postutópico de las corrientes estéticas anteriores; (k) y un largo etcétera de piezas, objetos y textos, también líricos y/o más hegemónicos que éstos y que irán ayudándonos a pensar a lo largo del trabajo.

La colección, por motivos que ya hemos avanzado en el punto anterior y que no dejaremos de repetir, no incluye sólo obras marcadas explícitamente por sus autores con la

etiqueta de “experimentación”, ni mucho menos “visual”; como tampoco se detiene en la mayoría de obras del corpus de los *Nueve novísimos* y epígonos al que los críticos suelen asociar el término “vanguardia” si no es para una lectura crítica. Considero que el uso arbitrario, ahistórico y en singular del término “vanguardia” en vez de ampliar, redundante en el mapa más estereotipado y logra ocultar, cuando no directamente talar del meollo de la modernidad el bosque de prácticas constructivistas crecido en el clima sociohistórico de los años 10-30.

Hay muchos rasgos asociados de manera superficial al término “vanguardia” que lo que quiera que fueran las formas efectivas de las vanguardias históricas suelen incumplir, incomodar, discutir y complicar. Uno muy típico es el de una “novedad” descrita en términos muy vagos, más propios de la moda. El otro aún más típico y problemático es el “progresismo” o “izquierdismo” que se le presupone no ya a unas formas, que por lo general en este tipo de análisis se prefiere ignorar, sino a los sujetos que las practicaron, lo cual no puede resultar más empobrecedor y decepcionante, en la medida en que se deja de comprender un momento histórico bastante más complejo y a unos sujetos definitivamente más contradictorios, como fueron, por ejemplo, Ezra Pound o Gertrude Stein. El mito del progresismo de las vanguardias de los 10 en realidad sólo se ajusta exactamente bien al cubofuturismo y el constructivismo rusos, colectivos de artistas bolcheviques de primera hora, que identifican y planifican el cambio formal con el cambio social y subjetivo en marcha. Sí ajustaría mejor pensar que en aquel corte *futurista* (Perloff) ciertas formas estéticas se emiten en la brecha misma del cambio de mundo que está erupcionando, aquel que pueda malamente resumirse con la mención de las luchas de emancipación y democratización, los cambios tecnológicos y productivos, y un proceso de migración-colonización-globalización que reconfigura el mapa simbólico del planeta. Pero no sería justo pensar que una falla así es propiedad única y unitaria de unas vanguardias que viven *bajo el volcán*; como tampoco sería justo pensar en dicha brecha sin sus perversiones molares, como es, por ejemplo, la línea de territorialización fascista de *técnicas* y *masas*.

En el siguiente corte de alta conflictividad política, el que tiene lugar en torno a 1968 y es el que aquí más nos concierne, suelen las enunciaciones de poética estar literalmente más identificadas con las utopías de transformación social y subjetiva, pues definitivamente colocan y planifican en el lenguaje el campo de batalla en que el cambio puede o pueda o va a tener o tiene efectivamente lugar. Pero de nuevo aquí hay que sospechar de la identificación directa entre estos planes generales de época, las subjetividades de los sujetos-poeta, sus ideas políticas y las direcciones ideológicas que efectúen los textos que compongan. Véanse si no en España, para ilustrar el punto, los casos de Francisco Pino o Miguel d'Or's —que no son precisamente de izquierdas—, las derivas ideológicas que con los años experimentaron Ignacio Gómez de Liaño o José Luis Castillejo, y en fin, las prácticas formales y culturales tan autoriales y conservadoras que se presentan en algunas partes de la experimentación poética española²⁷. Es un fruto notable del periodo de 1964-1972 la fe en una, digamos, “política de la forma”, y su delirio, pero hay que ser cautos a la hora de conceder esta cualidad a cualesquiera formas de la franja y por supuesto hay que tratar de evitar sencillas identificaciones entre lo que los poetas dicen que hacen y lo que efectivamente hacen con *políticas* y *formas*.

“Novedad” es la otra noción más estereotipada de “vanguardia” de las disponibles normalmente, pero muchas veces quien la emplea se olvida de actualizar el objeto anterior a la supuesta novedad del objeto en cuestión, conformando, así, un bucle eterno de repetición. De esta manera y en estos mismos términos es como hoy se siguen dando por novedosos “poemas visuales” que son más viejos que el siglo XX y que en nada innovan respecto de textos de Mallarmé, Khlebnikov, Stein, Pound y etc. Entiendo la utilidad que para algunos pueda tener la diferenciación de estas superficies, pero como digo, la considero completamente empobrecedora para una comprensión de la poesía a estas alturas tan altas del XX, vaya, ya en el siglo XXI. De ver, veo más útil pensar la “innovación” de las vanguardias de los 10-30 como un proceso compositivo cuya “necesidad” y “peligro” emanan de la fractura del régimen lírico, es decir, del hecho de que desde finales del siglo XIX deja de existir un código (mínimamente) cerrado de poema para regular la escritura de poemas, esto es, que un poema deja de ser una cosa cerrada para convertirse en otra cosa, una cosa *otra, una cosa siempre otra*. Una *cosa tan otra* que incluso deja abierta para sí la posibilidad de no existir. La poesía, desde al menos la segunda mitad del siglo XIX, puede no ser, no tener lugar de la forma en que la conocíamos. El dato es algo como para considerar con seriedad y sin dogmatismo; es crítico, no apocalíptico. El límite de desaparición es un mito (a lo Rimbaud) y también es un concepto (la condición de posibilidad) al que nos llevan los poemas de aquella fractura para darnos de pensar. Vivir en este dato o en estos hechos-dados que son la liberación del verso del metro, *la palabra en tanto tal, la letra en tanto tal*, la apertura de la página y demás roturas del viejo orden lírico, desde luego obligan al poema por venir a sujetarse a la indagación heurística en los materiales y en las formas de poema disponibles en el momento, para poder siquiera seguir existiendo. Así es como entiendo yo, digamos, conceptualmente, la dimensión *innovativa*, el *make it new* poundiano: como la de la infinitud de una forma abierta a tomar forma más que como la de un poema simplemente novedoso o superficialmente análogo a otras novedades, si bien sujeto (por supuesto) a tensiones históricas y matrices ideológicas tan productivistas y teleológicas como las que constituyen gran parte de las ideas estéticas del XX – y que hoy por hoy casi en un noventa por ciento de veces resultan en la inestabilidad acrítica y el colaboracionismo con la hiperproductividad de flujos capitalísticos de los que advierte Badiou en sus «Quince tesis sobre el arte contemporáneo»²⁸.

Tal vez sólo quiero decir que la apertura formal o fractura de la Lírica que tiene lugar desde Mallarmé fuerza a quienes más conscientemente habitan cerca de la brecha o de la boca del volcán a la investigación en las nuevas dimensiones de la escritura abierta, de una forma agente, activa, para la elaboración de soluciones verbales que subviertan, reviertan o preserven, cada vez, la conformidad de lo que sea la poesía; mientras otros poetas coetáneos atesoran y reproducen la memoria formal del juego lírico. Y que, en este sentido, para la poesía contemporánea, desde entonces, “todo” el proceso de composición es poesía, el mapa y el objeto, la poética y el poema, la construcción verbal y la construcción de la lectura. Y en tanto se trata de una posición sobre una brecha, o una boca que abre el cono de un volcán, quizás convenga más pensar, como aquí haremos, a partir de problemas y conflictos, fallas y cortes, que hacerlo a partir de resoluciones modélicas; mejor aún, pensar cómo esos problemas se van

resolviendo en partes contradictorias, inconmensurables, intotalizables, que nunca (ya no) compondrán una única definición de una única superficie de un único poema.

En cualquier caso, y tras estas breves consideraciones sobre “vanguardia” y “novedad” contemporáneas, sólo quiero aquí anotar que en la mayor parte de las obras culturalistas de los 60 y 70 se suele encontrar poca indagación en materiales, medios, formas y procedimientos, además de poca innovación de las prácticas culturales. Si se lee con atención el índice de nueve-novísimos y epígonos no se encuentra un trabajo de construcción que vaya mucho más allá de la yuxtaposición de unas frases que, salvo en algunas excepciones (Leopoldo María Panero, Antonio Martínez Sarrión...), siguen con *naturalidad* el orden lógico del discurso, la estructura informativa de la prosa, la narración de unos sucesos interiores. En muchos casos el fraseo alcanza tal grado de libertad (narrativa) que desborda los límites no ya del verso ¿libérrimo? sino de la página y hace que, por ejemplo el primer libro de Antonio Colinas esté completamente lleno de roturas señalizadas por corchetes. Se entiende que el tamaño de los libros ciertamente chiquititos de la colección Adonais (Rialp) no estuviese a la *anchura* de la obra de Colinas, pero ¿cómo se entiende que un poeta mínimamente consciente de la forma de sus textos no tomara cartas en el asunto? El ejemplo resulta un tanto anecdótico y banal y habrá de ser argumentado mejor más adelante, pero ilustra bien aquí la ausencia de cualquier pulsión de construcción.

Acaso el rasgo de distinción verbal de esta zona poética radique en la inflación léxica y topológica de un dominio semántico *camp* y/o *libresco* que en la España de los 60 constituyó toda una novedad lingüística; acaso dicha novedad tuvo, como relatan los trabajos de Germán Labrador Méndez²⁹, fuertes consecuencias biopolíticas, esto es, trastocó vidas de poetas y lectores; acaso puedan adscribirse dichas *vidas literaturizadas* a una noción comúnmente válida o estereotipada de “vanguardia”; pero por lo que a este trabajo respecta, las premisas sobre el lenguaje y la poesía del núcleo duro de los Nueve, esto es, el plan que a posteriori se llamó “culturalismo” y que heredó y estabilizó cierto “posculturalismo” que es aún hoy si cabe más conservador, en líneas generales respetan la base del lirismo del medio siglo sin presentar conflicto ni consecuencias transformadoras. De lo que aquí se trata, no obstante, no es de contradecir la hipótesis de Labrador para una juventud en tránsito hacia la democratización de sus vidas y culturas, y por lo tanto hacia la democratización efectiva de la ciudadanía por venir para cualquiera; sino de completar o complementar esa descripción mediante la lectura de la zona que experimentó y deliró ese cambio en la materia de unos textos de mayor pulsión textualista. Si existe un mapa general de una liberación de época, hablo de la zona de emisión de texturas que encuentren en el proceso de corromper, modular y transformar el lenguaje una forma particular de producir dicha liberación. Cronoleptos secretos que encriptan una suerte de trabajo verbal de desrepresión de lo que el fascismo ha reprimido en el cuerpo de sus sujetos. También juegos, meros juegos, a veces también privados, a veces elitistas, puede que hasta egoístas a menudo y hasta ensimismados, desconectados de cualquier narración del cambio, no obstante activos participantes de la enunciación de la necesidad de “libertad” que cualquier joven cercano a cualquier versión más o menos blanda de antifranquismo debía experimentar por esas fechas, para sí mismo y para el resto.

De lo que se trataría aquí es precisamente de evitar cualquier lectura prevista y programada por viejas etiquetas (“visual”, “vanguardia”, “novísimo”, “poesía del lenguaje”) para recolocar de otro modo los textos que tanto tiempo llevan siendo leídos igual. En este sentido es en el que apostamos por leer desde esta colección todo el archivo del periodo en ella comprendido: también el lado aparentemente más tradicional y *discursivo*.

La colección también consigna –de forma consecuente con la perspectiva elegida– textos de poética (prólogos, artículos, libros) y debates de poética (Tàpies vs. Grup de Treball) por considerarlas partes convergentes, divergentes o contradictorias de lo que un poema es. Hay dos nombres (Rogelio López Cuenca e Isidoro Valcárcel Medina) que normalmente se catalogan dentro de las artes plásticas, si bien la inclusión de sus textos en el corpus creo que se vuelve más que justificada en los términos de poética y de historiografía que aquí se presentan.

La colección, aunque cuente con algunos textos escritos en catalán, parte de hipótesis y lecturas sobre el corpus español; ya que, considero, las historias y poéticas de las prácticas literarias catalanas, y también gallegas, e imagino que vascas, difieren no sólo en idioma, sino en aspectos tan fundamentales que han dado en el surgimiento de devenires poéticos diferentes; que yo no he tenido apenas la oportunidad de investigar.

Esta colección de textos es difícil de nombrar sin reducir a escombros el bloque de opacidad que su heterogeneidad instala en el campo de la poesía española de entonces. El relato histórico que se desarrollará en III las irá describiendo, de un modo más complejo que el que aquí quepa resumir, como obras y lecturas que activan un trabajo intensivo con las materialidades del lenguaje, cualesquiera que éstas sean o *parezcan* ser en cada momento, modulables, explorables, susceptibles de fuerte elaboración. A estas poéticas llamaré con un muy genérico “constructivistas” y definiré en genérico como aquellas prácticas textuales que enfocan ostensivamente la artificialidad de su procedimiento, desnaturalizando y desneutralizando, así, las instancias de lenguaje, retórica y discurso del poema lírico normal que les es coétaneo y anterior. Entiendo que el término puede deslindar una genericidad interesante: la de incidir metonímicamente en el *construir* verbal de esta zona del panorama poético, frente al *expresar* el sentimiento de otra zona más conservadora en sus prácticas de reproducción de lo que ellos consideran poesía de forma tan legítima como fundada en la casuística textual que desde después de la guerra abunda en España.

“Constructivista” es, pues, el nombre de una idea genérica pero heterogénea, o mejor dicho, el nombre en plural de unas muy variadas prácticas de poesía en la historia. Los restos de etimología histórica con que también carga –las vanguardias más afiladas de la Rusia revolucionaria– quizá puedan servirnos para ir convocando la arqueología de una fractura en la comprensión de la poesía que desde la segunda mitad del XIX está teniendo lugar.

La fractura o *revolución del lenguaje poético* (Kristeva) que se da en conceptualizar a lo largo del siglo XX viene teniendo lugar, no obstante, desde por lo menos la segunda mitad del XIX de la mano de poetas como Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. La pregunta que *debiera* haberse hecho el XIX, como *de hecho* comenzó a *practicar*, casi llega tarde en el XX, a decir de Walter Benjamin en su célebre artículo de 1934³⁰. La pregunta, o una buena pregunta, era cómo producir obras de arte en unas nuevas condiciones de producción de objetos (y sujetos) tan distintas como las del cambio de siglo. Quizás se pueda leer la «era de la reproductibilidad técnica» como la era de *reacondicionamiento* de las técnicas poéticas, el momento de su metamorfosis en *tecnopoéticas*, esto es, técnicas entre otras técnicas de producción y reproducción verbal; pero en cualquier caso hay que atender a cómo entre los siglos XIX y XX dan comienzo una serie de prácticas escritas fuertemente orientadas al lenguaje y a la autonomía de su propia mediación, que irán siendo atravesadas –tal vez desde la fundación del Círculo Lingüístico de Moscú (1915) y la OPOJAZ, 'Sociedad para el estudio del lenguaje poético de San Petesburgo' (1916)– por una serie de prácticas críticas igualmente autorreflexivas. Lo que pueda comenzar en el entorno de los formalismos rusos y pueda llamarse aquí *giro lingüístico* consiste en un giro de todas las prácticas lingüísticas hacia la materialidad que las constituye como tales; y de ahí, después, a todas partes – y a todos los encadenamientos de partes: antropología cultural, sociología de la literatura, etc. Si esta materialidad lingüística constituye *toda* o *ninguna* o *alguna fase* de la materialidad histórica, libidinal, ideológica o semiótica de la literatura, no es algo que me sea posible desarrollar aquí, pero entiendo que las teorías críticas que enuncian dichas *materialidades* también encontraron en el giro hacia el lenguaje su condición de posibilidad. De esta matriz, digamos, *plurimaterialista*, es de la que emana buena parte de lo que quiera que sean las prácticas historizadas que queremos llamar “constructivistas” genéricamente. No hay modo de que estas prácticas en conjunto puedan acotar una totalidad, pero creemos que la lectura arqueológica de algunas de ellas sí puede localizar una fractura genealógica: la del régimen de textos que se solía llamar *Lírica*.

Podría decirse que la fractura de entresiglos constó de al menos dos pequeñas fases, durante un tiempo simultáneas. Una primera, digamos, negativa, que tiene en la obra de Charles Baudelaire su datación crítica, además de su hermoso origen narrativo. “Como una estrella sin atmósfera” describe Benjamin la negatividad abierta por el texto baudelaireano en el orden lingüístico y subjetivo del siglo por venir: la de escribir sobre la falla sin oxígeno de un mundo que ya no existe más. El poeta va a hacerse parapeto (biopolítico) del shock de las nuevas ciudades y máquinas, de su desprogramación de todo código antiguamente válido, también el literario, y por lo tanto, el retórico, pagando un precio de sensaciones, *una maldición*, por ser el testigo primero del cambio. De esa resistencia negativa a que todo desaparezca y a que todo aparezca también da cuenta Adorno en su célebre texto de 1957 sobre «poesía lírica y sociedad»³¹. Para Adorno, la extrema particularidad de la lengua poética, su exceso de codificación, es lo que entonces (y aún hoy, digo) impide que caiga subsumida por los procesos de reificación del comercio moderno, a un precio, eso sí, de anacronía o de nostalgia de lo que ya no es (la Naturaleza, la subjetividad), o de lo que ya sólo podría ser *en otro caso*. Y

aunque un *caso abierto* siempre pueda hacer de matriz de una revuelta y violencia venideras – como el caso de Lorca, dice Adorno–; y aunque esta misma resistencia crítica a la absorción que del sujeto y su lengua hace el capitalismo quede como alto y singular remanente de la potencia lírica en la poesía “moderna”, lo cierto es que para ambos filósofos en el momento en que escribe Baudelaire las condiciones materiales han mutado lo suficiente como para hacerse “malos tiempos”, “tiempos desfavorables”, para lo que quiera que solía ser la Lírica. Cambió el lector y con él cambió el autor, *su igual su hermano*, al padecer los dos una angustiosa y progresiva desafección de la experiencia derivada del nuevo estado tecnológico y urbano, de la pérdida de código, la proletarización y el traumático abandono del campo. Gran parte de la lucha lírica desde entonces consistirá en lograr producir intimidad aún en medio de la intemperie, y perceptibilidad o experiencia bajo forma de violenta negativa o bajo forma de saturación o bajo forma de *influencia*. Se podría decir que sólo unos decenios más tarde, en torno a la escritura de *Un coup de dés* y, después, en torno a los cubismos, futurismos y cubofuturismos que conforman el momento que Perloff llamó *futurista*, la crisis lírica salta a una positividad de construcción cuya diferencia no consistirá, quizás, sino en perseguir producir cualquier perceptibilidad *bajo forma de una forma*. Si los simbolistas, habían llegado a conceptualizar un fundamental dominio poético, las *correspondances*, donde relaciones verbales podían por sí mismas, en juego, construir *visiones* en un sentido genuinamente distorsionado respecto de lo que fuera, si es que era, la realidad; los constructivistas refuerzan ese dominio de visión en los materiales todavía más verbales –y obvio que el “más” es una cualidad de exageración válida aquí– con que componer las correspondencias: ritmo, espacio, lengua, verso, grito, tipografía, color, cacofonía, trazos, carreras, sueños de disparar al público. El salto es de apenas unos milímetros pero basta para redibujar muy brevemente los dos posibles tiempos del inicio del mapa de unas prácticas poéticas que van a desprogramar no sólo el gen del “verso” y el gen del “yo” y el gen de la “metáfora”, sino casi toda superficie textual antiguamente reconocida como “poema”, para ensanchar hasta límites insospechados la intensión y la extensión de un posible uso del término “poesía”.

A este ensanchamiento o devenir de la escritura que pueda haberse ido instituyendo como una suerte de régimen textual distinto, no “posterior” sino simultáneo y crítico o “crisis” del “anterior”, aquel que podríamos llamar, a un nivel genealógico, “Lírica”, y a un nivel arqueológico “Poema romántico”, nos gustaría llamar “Analírica”, empleando para ello todas las potencialidades de que nos dota un prefijo como “an/a”.

Lo primero que conviene aclarar, de forma meridiana y en contra de los errores habituales, es que el prefijo “an/a” (gr. aná, ἀνά) no es “a/n” (gr. a(n)-, ἄ-/ἄν), por más que los dos se apocopen a veces en español en un mismo par de letras, “an”. El más corto significa 'no', por lo que, según el DRAE, denota “privación y negación”, como por ejemplo en la palabra “acéfalo”. La etimología de “an/a” nos va a traer otros significados, digamos, menos opositivos.

Parece que “An/a” nos trae como primera etimología 'hacia arriba' – como en el caso del antiguo “anaclisis” que significa 'decúbito', o sea, 'acostado bocarriba'. La segunda etimología es 'de nuevo', como la que aparece en la bella “anamnesis”, que significa 'acción de recordar de nuevo', de traer a la memoria para el examen clínico, por ejemplo. La tercera etimología es 'del todo' o 'completo', es decir, como la cualidad del corte “anatómico”, o como la cualidad de igualdad no idéntica que refiere “análogo”. Las partes análogas se asemejan intensamente, pero no son homólogas. Es importante anotar esta falta de referencia a la cualidad-identidad que “an/a” presenta; como es crucial señalar que en el sentido de 'completitud' este viejo lexema reconvertido en afijo ofrece a otros lexemas la posibilidad de *darles una vuelta completa*. De invertirlos, vaya. Tal era el sentido de la “anástrofe”, en griego antiguo, un 'giro' o 'torcedura' *del todo*, que como término de retórica pasó al latín y a las lenguas modernas. La anástrofe como “inversión en el orden esperado” y la “inversión”, por cierto, como el término que en latín indica un giro completo (*vertere*) sólo que en este caso, por el prefijo “in”, 'hacia adentro'. Se va acercando así el sentido del prefijo a la extensión de trabajos que le queremos procurar, como es por ejemplo referir el mundo de obras que infringen leyes de armonía lírica y distorsionan, con ello, las formas para dar, por otro lado, en un reflejo cóncavo o convexo de los distintos perfiles de estas mismas formas. Algo más parecido, digo, al término y concepto de “anamorfosis”, esto es, al método pictórico que dispone una figura para que pueda verse “regular y acabada” de una manera, y de otra se vea “deforme y confusa”. La anamorfosis sobre todo subraya la importancia del punto de vista, de la perspectiva desde donde miramos lo que creemos ver muy bien. Porque vemos mal y bien la poesía de un siglo del que muchas veces sólo entendemos un perfil, el más pulido. Del que descomprendemos que a veces está construido *del todo nuevo en el envés* de dicho perfil. Igual que en ese término querría yo que aquí el prefijo “an/a” señalara una concavidad, una convexidad, una texturabilidad de la socavadura que los distintos constructivismos van haciendo y deshaciendo del cuadro de la Lírica; sin que con ello trate de definir una unidad ni una programación. “Analírica” es aquí la descripción de una zona vuelta de la Lírica, una textura imposiblemente homogénea y un punto de vista deformado construidos por la agregación de los sucesivos hipotéticos constructivismos. “Analírica” es la descripción de un movimiento de estratificación de un regimen textual *otro* o *nuevo* que se va deslizando dentro del regimen *uno* o *viejo*.

Un movimiento de reverso que no tendría que servirnos para dar nombre, pues, al fin de la “Poesía” (o a una “Postpoesía”) por “privación” o “negación”, sino a la fractura, declinación, deslizamiento y metamorfosis de la Unidad Lírica Romántica sobre los bordes de un poema conocido/desconocido. A un devenir-lenguaje de la Poesía (y demás artes), devenir-textual del sonido, devenir-sonoro de la música, devenir-expandido del verso, devenir-espacial del ritmo, devenir-heterogéneo del sujeto, devenir-construcción de la expresión y, en fin, devenir-poesía de la Lírica bajo otras nociones prácticas y críticas de “lenguaje” y “poesía” que no vienen a negar las nociones y prácticas que con ellas conviven desde hace siglos dentro de la misma etiqueta. A lo que vienen las otras es, pues, a reflejar a las unas al envés, para sumar y señalar una serie de ramificaciones del parentesco de la supefamilia de nombre “poesía” bien

específicas e historizadas. En concreto, aquí, las ramificaciones que localizan los trayectos de crítica, ataque, agrietamiento y abandono del paradigma lírico que para mitad de siglo, tras las dos guerras mundiales, se ha estancado y estabilizado en una forma y modo retórico, digamos “posromántico” por señalar la inadecuación de esta poética y su historicidad; y digamos “lirista” por incidir en las cualidades de estereotipación de atrófica hipertrofia que lo caracterizan. Y terminemos esta caracterización tan limitadamente escueta definiendo esta versión de lo lírico disponible en el medio siglo como aquella que concibe la poesía como el arte de la autoexpresión de la lengua privada y natural con la que un sujeto neutral expresa sentimientos e ideas íntimas que un tercero, el lector, va sobreentendiendo. A la serie de textos y prácticas que mejor se adscriban a la concepción anterior llamaremos lirista; a la serie de textos y prácticas, mayormente constructivistas, que inviertan, distorsionen o desenfoquen dichas partes en la línea de un siglo de prácticas y textos igualmente *improspectivos* (prospectivos de una impropiedad) llamaremos “analírica”.

“Analírica” también es un calco de una palabra tan característica de la época que vamos a estudiar como “Anartística”. “Anartística” es uno de los nombres que toman las prácticas estéticas fuera-de-formato, híbridas, “expandidas” o, digamos, con otro término de época, “intermediae”, que en la zona de cortes concreto-fluxus-conceptual de finales de los 50 e inicios de los 60 completa una salida o giro *del todo y con toda intensidad* del arte hacia el exterior de lo que el arte fuera. Completa un indisciplinamiento que, digamos, dobla su tamaño, hasta el punto de tener que hacer luego un sobreesfuerzo por *caberlo*, por *cabersé*, por *caber* ya siempre afuera – de lo que el Arte era o solía ser. Bien es verdad que este estallido expansivo fue en seguida fagocitado por los órdenes del Mercado y la Academia, pero mientras duró hizo de espejo concavexo de las formas heredadas del pasado. Esto también sucedió para la Poesía, sobre todo en algunos panoramas literarios un tanto más innovadores que el español. De ahí que vea totalmente ajustado el calco de un término que, por cierto y por terminar con la descripción, hace perfecto honor y encaje con la arqueología-de-siglo que aquí proponemos. Y es que “Anartístico” procede en última instancia de Marcel Duchamp, uno de los mejores escritores de texto que se me ocurren y el mejor inventor de términos-conceptos – véanse si no “infraleve”, “no-retiniano”, “máquina-célibe”. Parece que Duchamp se describió a sí mismo como *anartist* en un juego de palabras que sí podía entonces significar “no artista”, como también, en inglés, “un artista”, pero que sobre todo refiere, a decir de Thierry de Duve³², un importante giro de lo que eran, fueran y fueren a ser desde entonces sujetos artistas y objetos artísticos: el *pasaje* subjetivo de un pintor que no *pinta* sino que hace *ready-mades*; y el propio pasaje que con él hace el arte hacia toda suerte de apropiaciones y exteriorizaciones e inversiones de marco y contenido. De ser *el* artista a ser *un* artista más; de ser el objeto a ser *un* objeto más, digamos que es el pasaje que describen a la vez la palabra *ready-made* y la palabra *anartist*. Lo más bonito del término duchampiano radica precisamente en ese gesto desmitificador y a la vez despreocupado de apropiarse del gran término de “artista” desde adentro con un leve prefijo. Sólo un prefijo. Cuando el término de Duchamp sea empleado profusamente en los años 60 y 70 o cuando sea su propio ahijado, Matta-Clark, quien lo calque para describir una arquitectura que ya no levanta edificios sino que taja las ópticas y

habitabilidades de edificios abandonados a su suerte *por* la Gran Ciudad se cumplirá en parte la genealogía analógica, anastrófica y anamórfica que con el término “analírica” proponemos aquí para *también* entender la poesía del mismo periodo.

Ahora bien, hay que decir que proponer “analírica” como nombre de series, zonas y genealogías conformadas por las prácticas constructivistas, no implica contar con una excusa para organizar colecciones antihistóricas sino que implica, al revés, aventurar una poética arqueológica a partir de colecciones consteladas en un tiempo dilatado que sí tiene medida, y ésta es, con el título del libro de Forrest-Thomson que citamos al principio, la de un siglo de poesía. Ese que muy bien podría empezar en los entornos del estallido de *Un Coup de Dés* y muy bien podría comenzar a mutar, hacia un siglo próximo, en las zonas de supervivencia que Pasolini no es capaz de describir cuando en 1975 anuncia la “desaparición de las luciérnagas” (vid. III.6)

La conjunción de los aproximadamente 40 años de esta poética que recorto en la historia particular de la poesía del siglo XX en España es su “momento”. “Momento” es un modo de agrupar muy famosamente empleado por la conocida experta de los estudios de las vanguardias y neovanguardias poéticas del XX, Marjorie Perloff (*El momento futurista*) y otros críticos afines como Barrett Watten (*El momento constructivista*)³³.

El Momento no niega la historia en absoluto, al revés. El Momento lo que hace es disponer el relato histórico en una colección para que irradie, de forma interesante, en otros presentes, pasados y futuros. Concentra la comprensión histórica sin hacer de la historia la causa original y originaria de las obras. Habla, por tanto, de una ruptura o cambio no desde su origen sino desde las formas culturales derivadas del mismo. Es una categoría útil que funciona muy bien cuando como aquí se procede a coleccionar obras a las que pocas veces se ha dado una lectura conjunta. Es útil para proceder a relacionar por primera vez y de forma arriesgada, una serie de formas que más allá de las etiquetas con que fueron compartimentadas, convivieron en el tiempo. Condensa la serie histórica para extraer de ella una serie arqueológica como la que aquí se estará presentando a la vez que el relato histórico, a saber, la ruptura que del orden lírico se está dando en la poesía contemporánea desde Baudelaire y Mallarmé y la ruptura del lirismo del medio siglo que se va a dar (o no dar) (o dar poco) en la poesía española desde el primer concierto ZAJ.

Para poder empezar a leer, pues, esta poética, en y entre los objetos concretos de la colección que aquí presentamos, aquí diremos que de todas las posibles descripciones formales del “poema lírico” nosotros entenderemos ésta que lo resume en tres partes (léxico, melodía, alma-bella) a su vez arqueologizadas en dos tiempos (clásico y romántico): “el dispositivo textual que extrae el máximo rendimiento de las proyecciones semánticas del léxico poniéndolas al servicio de una prosodia clásica, bajo el auspicio de emanar de un alma bella”³⁴. Diremos que por “lirismo” entenderemos el reagrupamientos historizado de estos términos en poemas y poéticas que tras las dos guerras mundiales, olvidan, suprimen, renuncian o

simplemente desconocen las aventuras collagistas, tipográficas, apropiacionistas, liminares y materialistas de los decenios anteriores. Este lirismo del medio siglo será aquí caracterizado por presentar partes estereotipadas de un poema tan reconocible como el siguiente: un verso libre naturalizado como libre expresión del sujeto libre cuando no regulado por alguna suerte de resto de melodía métrica del 27 y del Siglo de Oro; una espacialidad limitada a los renglones horizontales alineados a derecha por espacios; una noción de “yo” lírico desproblematizada y la ausencia o mudez del público-lector y/o de toda noción de contexto – en el sentido de “juegos de lenguaje”, pero también de instituciones e industrias del lenguaje, como son los *mass media*.

Entonces, a la espera de ir describiendo y desarrollando todos los términos aquí empleados, digamos que llamamos “Momento Analírico” a la colección y al relato del estallido poético organizado en España entre 1964 y 1972 por una juventud en busca de un cambio textual más o menos crítico; a las premisas de poética que en el proceso de exploración generan, y a las efectividades que éstas tienen en la *vida textual*. También al mundo de sentidos y relaciones que estas prácticas conforman desde entonces, que es el que pudo, a su vez, recomponer la recepción de las prácticas constructivistas anteriores a las guerras de los años 30 y 40. Llamo “Momento Analírico” a un contexto histórico particular, pues, de producción y recepción contiguo, conflictivo o enfrentado a la versión lirista de poema disponible en ese momento en la lírica española.

Se trata de un conjunto, en muchos casos disjunto, de obras, lecturas, contextos, colectivos y sujetos que se esfuerzan por construir, casi sobre la nada o, mejor, sobre los grandes huecos dejados por los mínimos proyectos de innovación cultural anteriormente sucedidos, un espacio público de producción y recepción de poesía diferente, o en palabras de Esther Ferrer, un “espacio de libertad pequeñito” [fig. 34] en el terreno de las prácticas poéticas y artísticas. Datamos su fase explosiva entre 1964 y 1972, siendo que después atenúan su influencia bajo el signo de la precariedad de recepción, el declive de su horizonte socio-político (el antifranquismo, el marxismo, la contracultura) y crítico-epistemológico (las gramáticas estructuralistas y postestructuralistas), su propia falta de consistencia teórica y de recorrido creativo, el giro novosentimental que propone nuevas transparencias de viejos realismos, la perezosa tecnocracia cultural de la Transición, el magma disciplinado y desproblematizador de la cultura que vino después y demás licuaciones y mutaciones que el consumo operó en las formas del espacio occidental, que también vio cómo se ocultaban y absorbían comercialmente otros proyectos de innovación lingüística en curso. Datamos la zona atenuada entre 1983 y 1994 y un posible recomienzo, ya en otras condiciones, hacia el año 2001, pero no es este corte el que pueda este trabajo de veras relatar ni delimitar. Si llegamos tan lejos en la fecha del relato no es por que estuviéramos cartografiando las formas propias de los 80-90 y 00, sino porque estuvimos persiguiendo la onda expansiva del inicio del momento en los tiempos posteriores. Pensamos que todavía hoy es posible rastrear en el trazado dejado por la explosión preguntas y partes de un lenguaje constructivista que ya está casi completamente diseminado en las formas de hacer actuales, además de planes de lengua

más o menos útiles para invertir la historiografía literaria típica del historicismo hispánico, memorias de prácticas disidentes o extrañas, ambiciosas también, y sobre todo, un relato local de fallos de transmisión y huecos de recepción que explique alguno de los porqués de la estrechez e infertilidad que siguen sufriendo las escrituras de por aquí.

El Momento Analítico es, en cualquier caso, una manera de llamar y leer diversas prácticas de poesía que, se quiera o no se quiera llamar “constructivistas” y asociar con las series arqueológicas descritas, en España en torno a 1964-1968 publican sus planes de búsqueda de novedades. Si bien no todas ellas se reconocieron a sí mismas como algo unitario, ni mucho menos como un espacio conceptual o movimiento, algunos vínculos críticos y dinámicas sociales sí tendieron a generar uno o varios “nosotros”. La fase explosiva del Momento Analítico se compone, pues, de sujetos y colectivos con diversa autoconsciencia de su excentricidad respecto al orden lirista imperante e incluye, además de a los sucesivos miembros de ZAJ, a varios grupos y poetas practicantes de la poesía concreta que se suceden desde poco antes de 1964; la zona de conceptualismos localizada mayoritariamente en Cataluña; y una serie de prácticas de radical lingüisticismo –una parte de las cuales es descrita como “logófaga” por el profesor Túa Blesa³⁵– que a duras penas se inscriben en el marco de la poesía “discursiva”, “normal”, o “de orden”, desde entonces en España.

La distancia histórica es la que, al cabo, nos permite la visibilización y comprensión de este lugar conceptual de la escritura poética peninsular. Tal vez este trabajo de lenguaje sólo pudo acertar a producir unos pocos textos memorables y unos cuantos cientos de poemas analógicos y hasta fallidos, pero el Valor artístico no era, en casi ningún caso, la medida de la validez. La medida de la validez de la mayoría de estos textos era su desobediencia y divergencia respecto de las formas disponibles en el momento y en esto sí se puede decir que el espacio analítico dio algún que otro fruto muy notorio. Bastaría con recordar las reacciones airadas ante ZAJ para corroborar el logro de tal divergencia; pero es que la serie de prácticas que este trabajo colecciona también logró antiproducir en algunos de sus textos algunas de las partes estabilizadas del poema lírico posromántico, el poema “lirista”, como detalladamente, poco a poco, iremos viendo.

El Momento Analítico así propuesto, supone, pues, una reversión del canon a partir de la fractura lingüicista venida en España en los años 60 y a partir de una serie abierta de ideas de poesía, lenguaje y lengua, y partes de poética que, sin estar nunca unificadas, permiten una relectura partisana del relato histórico tradicional y una relectura crítica de la poética matriz de la superficie del poema español normal. Una relectura historizada que subvierte por una vez el factor del prestigio heredado colocando en el centro de la descripción las obras y “partes” normalmente listadas en la sección de rarezas, o etiquetadas y bloqueadas como ilegibles en la sección de “vanguardias”, y dejando en las listas del margen las obras “capitales” y “generacionales”. O al menos poniéndolas en cuestión. El Momento Analítico compondría, así, *una* (de varias posibles) genealogía de *un* poema (inagotable y por venir) contigua, conflictiva, enfrentada –y por ello y por la crítica radical que ofrece, necesariamente

complementaria— a la genealogía del poema normal o habitual en España de la segunda mitad del siglo XX.

La primera operación consiste, pues, en hacer una lectura invertida y hasta perversa, antinatural aunque historizada: a todos los efectos *anal-írica*. La segunda operación consiste en ir ensamblando, mientras, partes, casos, debates, obras, conceptos y contextos para elaborar un dispositivo de lectura crítica que al hacer legibles ciertas obras del pasado genere o incida en la escritura de poesía del presente y la escritura por venir, procurando vías de acceso entre los tiempos de la poesía, como decía Jacques Roubaud en la cita inicial de este capítulo. Que éstos son tiempos históricos y que se presentan simultáneamente en cada poema es algo evidente. Operar leyendo en intensidad la mediación histórica que algunos poemas logran hacer *en* y *con* el material de su lengua, propicia quizá los más bellos e importantes textos de crítica: aquellos que comprenden la historia en la poesía. La operación que aquí hacemos va a ser quizá un tanto menos ambiciosa. Básicamente consiste en pensar *cómo se hace*, cómo se podría hacer que esa mediación de la que habla Roubaud pudiera suceder, pudiera ir a suceder, ir a poder hacer suceder. Consiste en pensar *cómo se haría*, en un gesto crítico que sabe de su propia poeticidad, de su escriturabilidad. Esta es una operación propia de eso que a veces se llama “poética” y se entiende como arte de una disciplina o como teoría de la composición. Intenta preguntarse por cómo se hacen las cosas y hasta por si se pueden o pudieron o podrían hacer de acuerdo a las fuerzas, flujos, e interrupciones del deseo del cómo hacer-las que suceden a través y alrededor de los textos. La operación consiste en intentar hacer explícitas las reglas implícitas del procedimiento poético y, al revés, inexplicitar las explicitudes que estancaban nuestra lectura anterior de las piezas. Y ello porque confiamos no sólo en los textos de la crítica y teoría literarias, la filosofía, la historia, la sociología; sino porque también confiamos en los textos sobre poesía escritos por poetas – y he ahí una definición a su vez muy antigua de “poética”.

Obviamente esta segunda operación es simultánea a la primera porque entendemos aquí que no hay conocimiento sin objetos, sin historia, pues los objetos lo son: históricos; como tampoco hay, creemos, archivo/colección/lectura en el vacío crítico. O en el vacío pulsional. Como las de cualquier niño, las colecciones nombran deseos. En las de los niños hay un deseo de que las piezas brillen, encajen o se parezcan. Deseo de escribir, deseo de que aparezcan poemas que den ganas de escribir, deseo de que aparezcan lecturas de poemas que alguien alguna vez quiso escribir, son los deseos *niños* de la nuestra. Es por ello que en este trabajo se citan muchos textos de poetas y artistas que nombran sus ideas y deseos de escritura y/o acción. No porque nos los creamos palabra por palabra sino porque confiamos en que en la divergencia y/o convergencia con aquellos poemas que escribieron o dejaron de escribir, se cifra una fuerza que es también histórica. Una corriente de deseo como la que nombra Roubaud al impugnar el VIL al inicio de este capítulo y a la que este trabajo se adscribe. Una provocación o un fracaso como los que van a traer los poetas aquí coleccionados y que nos conciernen a quienes también con bastante osadía y con bastante precariedad nos seguimos considerando no sé si poetas, pero desde luego que *lenguajeadores* que aprenden casi todo lo que saben entre los versos del tesoro de la poesía.

La doble operatividad del movimiento crítico que aquí presento tiene mucho que ver, pues, con mi doble identidad de poeta y de estudiante de poesía; además de con, claro, mi primera formación como filóloga hispanista. No obstante tiene todavía más que ver con una perspectiva crítica todavía más híbrida que fui adquiriendo a lo largo de los estudios de doctorado, gracias a las prácticas artísticas y underground de la ciudad de Madrid y gracias al contacto con ese heterogéneo corpus de crítica, pensamiento y poesía que fue el movimiento norteamericano LANGUAGE y al que accedí por mediación de mi director de tesis, Esteban Pujals Gesalí³⁶.

LANGUAGE podría ser descrito como una tercera entrada del siglo XX en la comprensión de la materialidad lingüística, de la lingüisticidad, de la artificialidad del lenguaje escrito, en la evidencia de una materialidad que compromete a todos los sentidos (el ojo, el oído, la memoria, el pensamiento) de la percepción. O como una entrada altamente diferida, y también un poco norteamericanizada, de los postestructuralismos y materialismos europeos que van a dar en la fecha de 1968 y que, a su vez, constituyen un segundo momento de eso que denominamos, arqueológicamente, la fractura constructivista. Son las lecturas del postestructuralismo (Barthes, Derrida, Kristeva, Deleuze y Guattari, Genette, Foucault, ...) por sí mismas y con LANGUAGE, y con algunas otras lecturas como Wittgenstein, las que orientaron la poética que informa el trabajo que aquí se presenta. Que estas lecturas sean coétaneas de los textos que componen la parte principal de nuestra colección quizás las vuelve muy precisas a la hora de leerlos. Por lo mismo, quizá estén estas lecturas críticas algo limitadas a la hora de leer las colecciones posteriores. En todo caso este trabajo es el fruto de doce años de formación en poesía, polarizada por las tradiciones, posiciones y situaciones que este párrafo y este epígrafe mencionan.

Si hay un libro de poética que sea simpático con lo que aquí se intenta, probablemente sea el *Poetic Artifice: A Theory of the Twentieth-Century Poem* de la poeta Veronica Forrest-Thomson. Y ello por los riesgos que en él corre Forrest-Thomson al leer juntos textos poéticos normalmente escindidos –tales como la poesía concreta de Stephen Bann, *The Tennis Court Oath* de John Ashbery y a T. S. Eliot o EP Thompson– desde una posición de neovanguardia recortada sobre el fondo de una poesía coétanea, en sus palabras, “renaturalizada” y celebrada como “posmodernismo” (la Inglaterra de Ted Hughes y Philip Larkin)³⁷. Y si hay una definición de poema que de algún modo resuma un corpus tan heterogéneo como el conformado por ambas colecciones, la de ella y la nuestra, o el de una hipotética genealogía, que a éstas y otras colecciones aún más complejas contenga como posible *teoría poética* de un siglo XX posible, esa sería la cita que copié al inicio del capítulo: la poesía como *mediación artificial* de *transformación* y *asimilación* de las *viejas lenguas* para la emergencia de *mundo nuevo* en ellas. Una definición así de escueta adolece de múltiples matices, pero subraya con contundencia, frente a las concepciones idealistas del paradigma lirista anterior y contiguo que estas colecciones vienen a cuestionar, la *artificialidad* del hecho poético, la *materialidad* de las lenguas y la *nueva* o, mejor dicho, *recompuesta* inteligibilidad y percepción (*mundo*) que resulta de toda operación de *transformación* y *asimilación* formal de las mismas.

II. DELA PO
ES'IAVIS
UALCOM
OUNPRO
BLEMAD
MATERIAL
IDADLING
..U'ISTICA

DE LA POESÍA VISUAL COMO UN PROBLEMA DE MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA

a) La poesía visual no es visual

De todos los problemas de poética abiertos por el estallido constructivista de finales del XIX parece el de la “visualidad” el más insidioso, engorroso y molesto a la hora de pensar corpus de textos como el que aquí se maneja. Que la etiqueta “visual”, y en menor medida la etiqueta “sonora”, siga causando tanta lata y enredo a la comprensión de la poesía enfoca el problema como uno de los más urgentes. O de los más emocionantes. O de los más entretenidos.

La etiqueta “visual” y la etiqueta “sonora”, en primer lugar, y como hemos señalado ya, escinden los repertorios de poesía en al menos dos bandos, a los que se tiende a asociar acríticamente cualidades ideológicas de, digamos, *derecha* e *izquierda*, falseando y enquistando la separación que se da entre las prácticas de indagación y las prácticas de conservación fuera de los periodos cronológicos en los que movimientos de vanguardia y neovanguardia sí producen historicidad (y por lo tanto pertinencia) para dicha división.

En segundo lugar y de forma más dramática, estas etiqueta impiden comprender las superficies textuales que ya sea en vanguardia, neovanguardia o entretiempos exploran la materialidad verbal sin resultar tan efectistas y *epítetas* como, digamos, los caligramas de Apollinaire. Las operaciones de taxonomización de la “poesía visual” sólo han resultado óptimas para nombrar los textos que imitan o que simulan una suerte de imagen que necesariamente no son –pues de serlo no se precisaría el adjetivo– mientras que no consiguen dar cuenta de textualidades que como los *Portraits* de Stein [24] efectúan sus atípicas operaciones verbales bajo la apariencia más *normal* de la prosa o del verso o de toda suerte de apariencias *otras* no *figurativas* tan heterogéneas y hermosas como las de las artes contemporáneas. Piénsese aquí en cómo la *lluvia*-boso [fig. 18] y la *lluvia*-apollinaire [25] tampoco alcanzan a dar cuenta de la *pluja*-brossa: el texto que escribió la lluvia al mojar las páginas de un libro en blanco dejado bajo ella por Joan Brossa. Probablemente sólo quien se dedica a leer textos como los de Brossa o los de Stein nota de inmediato la carencia que “poesía visual” ofrece, la analogía “visual” que se ve obligada a establecer contra la “poesía” para hacerse caber en una materia textual no retiniana (¿duchampiana!)³⁸ como la de este poema de Brossa.

A la imitación mecánica y acrítica del efecto caligramático bien podría llamarse, a pesar del pobre Guillaume, “el mal de Apollinaire”, y bien podría oponerse, a su vez, a la *diseminación* de Mallarmé. Por cierto que en este punto es crucial apuntar que Mallarmé no empleó ni el término ni la terminología “visual” para describir el hallazgo de *Un coup de dés* sino otra, *otra de la otra*, que como “poema expandido” o “ritmo total” señala aspectos de cualidad más conceptual que plástica, más vinculados al problema compositivo del verso libre que al de cualquier representación pictórica – de parte de un autor que, por época, situación geográfica y afinidades, no se hallaba precisamente lejos del arte de la pintura. A este respecto, es fundamental la lectura crítica que hace Esteban Pujals de los paratextos de *Un coup de dés* en un libro todavía en prensa. En efecto, este matiz fundamental no debería pasar desapercibido a quien quiera tomar en serio un asunto tan problemático como el de la “poesía visual”, pues a la altura de 2014, insisto, el término ya empieza a constituir un engorroso archivo de textos sueltos, más o menos notables, empastado en superficie con demasiada poca profundidad.

Antes de nada hay que aclarar que la *imagen* que los caligramas dicen traer o imitar no es ni mucho menos una imagen-signo sino algo que llamaremos una imagen-semántica. Los caligramas usan las letras como manchas que componen una silueta redundante del significado léxico de las palabras que conforman dichas letras. Y he aquí que el problema principal que envenena a casi toda la lectura y escritura de “poesía visual” y, de resultas, a toda la lectura y escritura de poesía, es precisamente qué se entiende por significado. Entender el significado como referencia –como unidad fija de información, como proyección semántica virtual de una unidad léxica y, en fin, como captura de pantalla de un procesamiento verbal más intrincado– permite una noción del mismo como *representación* o *consistencia mimética* similar a la que parecen ofrecer ciertas imágenes *retinianas* miméticas y representativas de ciertas partes del mundo, principalmente, objetos con contorno. Por esta noción de significado (léxico), definida por portar una imagen-semántica de un objeto del mundo, es por la que se cae en la falacia de que la referencia de la poesía visual es una *imagen* y se producen la mayoría de caligramas. Que el objeto referido por las palabras del poema se identifique con la silueta conformada por las letras en que están anotadas estas palabras, es decir, que la imagen semántica se corresponda con la disposición gráfica de las letras, establece un vínculo simple y unívoco –mal llamado “visual”– entre letra, objeto y significado que no funciona para casos textuales como el propio *Un coup de dés*, donde la elusión de significados cerrados y la ausencia de cualquier configuración “visualmente” reconocible resulta precisamente en lo contrario: la referencia multiplicada o *constelada* en una disposición verbal que difícilmente se parece a un objeto, que en ningún caso simula una imagen-semántica.

El problema crítico fundamental de las etiquetas “visual” y “sonora” es que no nos dejan pensar sino desde fuera y desde lejos el material fundamental de la poesía, que es el lenguaje. Casi como si tuviéramos miedo de lo que el lenguaje sea, miramos y escuchamos sus hallazgos más determinados desde la orilla de enfrente a partir de metáforas que reconocen, por analogía, sólo una partecita de los efectos verbales –los que son, diríamos, pirotécnicos– pero que desreconocen la materialidad lingüística. Una materialidad lingüística que instituye la *diferencia* textual frente a aquella materialidad visual que instituya la *diferencia* de la imagen; sin que esto implique que ambas, texto e imagen (en tanto zonas de una Escritura entendida como articulación de la huella signifiante) no puedan retarse, filtrarse, traducirse y encontrarse, en el momento crítico de la *iluminación*, o coincidir materialmente en el tiempo y el espacio mediante el gran procedimiento *tecnopoietico* del siglo XX, esto es: el principio de montaje.

La solución propuesta aquí no es –no puede ser– definir una identidad *interior* de lo que sea un texto ni mucho menos una imagen sino, dado el lenguaje como exterioridad *no contigua a nada más* (Wittgenstein) –precisamente porque envuelve todo lo demás– y dada la escritura como diferencia o discontinuidad excesiva de las significaciones, *recolocar la operación de la descripción, digamos, de este lado* del todo-fuera lingüístico que instituye la condición textual; suspendiendo las metáforas “visual” y “sonoro” y estableciendo, pues, otras polaridades descriptivas.

Aunque el desplazamiento tropológico que ofrece la etiqueta “visual” parezca fertilizar las descripciones de poesía al procurar una rica topología capaz de nombrar los aspectos más desconocidos para el cuerpo retórico y el corpus textual de la vieja Lírica, hay que anotar que lo hace a costa de absorber los aspectos del lenguaje en el léxico de la plástica hasta completar

una descripción completamente *ausente* del lenguaje del texto. Esta matriz de lectura *visualista* de los textos de la fractura constructivista ha propiciado y sigue propiciando la escritura de unos poemas visuales tan completamente carentes de lingüisticidad (esto es, por ejemplo, de pragmática, sintaxis, morfología, fonología, etc.) como aquel de Boso [fig. 18], o sus sucedáneos, que alcanzan el paroxismo con las piezas de Chema Madoz [fig. 118].

Los efectos *similares*, *parecidos*, *simulados* de lo que se suele llamar “poemas visuales” respecto de una imagen-signo podrían parecer tener que ver con cuestiones evidentemente gráficas, pero no es así. En absoluto. Los efectos a los que en poesía llamamos “visuales” tienen mucho más que ver en realidad con, por un lado, cuestiones semánticas; y con todo aquello que por contraste o en negativo estamos llamando “invisible”, por otro.

b) La poesía no es invisible

La etiqueta “poesía visual” es verdaderamente útil sólo a costa de afirmar, topológica y topológicamente, algo extremadamente más problemático y empobrecedor que las distorsiones arriba mencionadas: que la poesía que no sea llamada así, por ejemplo un poema en verso, sería invisible.

La implicatura de que el *poema discursivo normal* es invisible y mudo o, mejor, por resumir ambos aspectos, intangible, es que instancias como la grafía que lo anota y dispone en el espacio del papel y la auralidad que lo extrae de la lectura silenciosa, esto es, la *inscripción o huella* que lo diferencia materialmente en la memoria de la lengua constituyen transcripciones secundarias totalmente ajenas a eso que por un lado sea el poema pero por otro lado, de forma más problemática si cabe, sea el lenguaje. La implicatura es que el poema *normal* existe de un modo anterior y exterior a la lengua en que se escribe, por un lado, y que la lengua en que se escribe existe de un modo anterior y exterior a la inscripción sonora o gráfica en que se inscribe, por otro. Es decir, que el poema normal existe de un modo anterior y exterior a la escritura; que el lenguaje es invisible y que la escritura es una herramienta de transcripción del lenguaje. Estas tres son las nociones más fuertes del orden escindido de mundo que el postestructuralismo describió como Logocentrismo y que autores como Barthes o Derrida vinieron a contravenir afirmando con contundencia la *escribibilidad* del lenguaje o *diferencia* como condición para que la lengua pueda siquiera existir. Es decir, con Derrida, que *el lenguaje es una especie de lo escrito* y no, nunca, es la escritura un apéndice secundario y transcriptor del lenguaje.

Pero por Escritura habría que entender a partir de aquí algo netamente *expandido* o *archiescrito* tal y como se describe en *De la gramatología*. Algo más allá o más acá de lo impreso y de la institución libresca y literaria que absorbió para sí el dominio completo de los gestos materiales de significación desde la aparición del abecedario fonético. Para volver a vincular lenguaje y escritura Barthes remite, entre otras, a la hipótesis antropológica sobre el origen de la escritura de Leroi-Gourhan, que afirma que el lenguaje apareció al tiempo que el ser humano se volvía bípedo, es decir, cuando pudo liberar cara y manos de tareas de depredación

y transporte para dedicarlas, respectivamente, a tareas de fonación-audición y construcción de herramientas. Una de las herramientas de hominización fue el propio lenguaje, al que asignamos el territorio de la boca-oído, de la audición-locución, de la oralidad, en complemento con el territorio de la mano-ojo, de la visión del gesto manual que por sí solo traza un signo o que traza sobre cualquier soporte una inscripción, *scripción*, grafía o resquebrajamiento o incisión rítmica de una superficie material. A esto es a lo que comúnmente llamamos grafismo o escritura en la medida en que todos estos gestos abren una significación, portan una memoria, trazan un contrato, marcan una cantidad, relatan. A través de estos dos lenguajes el cuerpo se distribuye con igualdad: especifica sus funciones según la mano y la cara, la visión y el gesto, pero en suma. Si uno es el sonido, el otro es el trazo. Si uno es la lengua, el otro es el grafismo, que “produjo un nuevo equilibrio entre la mano y la cara (se habían liberado la una al mismo tiempo que la otra, la una a la otra)”³⁹. Y así, es éste uno de los sentidos en el que lenguaje y escritura, independientemente de la datación del origen, en el no origen, nacen a un tiempo, sin que los significantes que ambos producen (clics, guturales, pictografías, ideografías, quipus, huellas) se desconozcan, pues “no hay sino cadenas flotantes de significantes que circulan, cruzándose unas con otras: la Escritura flota por el aire”⁴⁰. Y es ésta una de las bases para empezar a reconvocar en el fenómeno de la escritura el concurso de la mano, del ojo y del oído, cuando no del mundo entero (en que se inscribe).

Veamos ahora tres ejemplos de textos diversos para entender el efecto distorsionador de las etiquetas “visual” y “sonoro” y el potentísimo efecto que resultaría de un reingreso de ambas nociones en una noción menos logocéntrica de escritura.

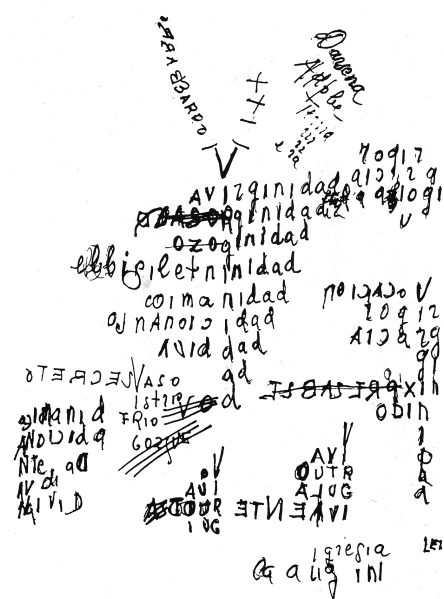


Fig. 27. Francisco Pino, «Letanía». Solar, 1970

[...] unha vez e outra vez o corazón grandísimo
igual ca unha cerrota andoa o outono es ti ou ou ou loba

Querida mamá: estou aprendendo a ladrar.

une saison en enfer. repite comigo Une-Saison-En-Enfer.
trinta xeracións de meu analfabetas Eu estou aprendendo a ladrar.
marcar un nunca territorio coa epiglote
coma un cadelo coma un can de palleiro
escadelearme ata volver en min en can entón pronuncio
Walt Walt
Walt Whitman mamá

[...]

Fig. 29. Olga Novo, «29 de xaneiro». A cousa vermella, 2004



Fig. 28. Felipe Boso, «Poema IV» (s/f)

¿Por qué habría de ser *más visual* la «Letanía» de Pino [fig. 27] que la carta de Novo [fig. 29]? ¿Por qué habrían de ser lo estas bonitas *lluvias-boso* [fig. 28] respecto de la carta de Novo? Y dentro del par que conforman los dos poemas “visuales” de dos de los más conocidos “poetas visuales” de la generación anterior a la que aquí se estudiará, ¿podría establecerse una *superioridad visual*? ¿Y una identidad de ambas que desidentifique al poema de Novo?

Empecemos por pensar que a lo que se llamaría *visual* y hasta *más visual* en «Letanía» es en primer lugar a su autografía. La cualidad autográfica incluye aquí tanto una variabilidad de trazo de las letras como la tachadura irregular de algunas de ellas y un cierto abigarramiento. La verticalidad y el volteo en que se disponen algunas palabras no pueden considerarse cualidades exclusivamente manuscritas, pues cualquier imprenta podría hacer lo mismo; por no hablar, claro, de la autografía que podría simular la tecnología digital, pero ese es un marco que ni a Pino ni a Boso contiene. En lo que a este párrafo respecta, la cualidad autográfica importa en la medida en que es la huella del cuerpo del propio Pino pasando por la escritura de su texto y es una buena cualidad que resaltar por su infrecuencia en el corpus lírico, pero esta cualidad no bastaría por sí misma para validar como “visual” el poema de Pino.

La manuscriptibilidad no puede ser la cualidad definidora de “visual” si luego se aplica la etiqueta a textos tan bien impresos como el de Boso. Estas *lluvias*-boso [fig. 28], más ricas y complejas que aquella *lluvia* [fig. 18], diferencian sus letras mediante una diferenciación de las series tipográficas en que van impresas. La estabilidad tipográfica que ocupa el sustantivo “lluvias” y la variabilidad tipográfica que ocupan los adjetivos de que se acompaña, sugieren una motivación semántica del todo incalculable que añade una capa de lectura entretenida además de traer una reminiscencia del empaquetamiento publicitario de cualidades. No obstante, no se puede evitar ahora preguntar por qué esta diferenciación tipográfica sería marca de visualidad frente a la supuesta invisibilidad de un texto homogéneamente tipográfico como el de Novo. De ser así, ¿en qué cifra se delimitaría la cantidad de variación tipográfica necesaria para establecer la diferencia? Y cuando Novo decide ir cerrando las vocales del verso para que den en “outono” y de ahí en el diptongo “ou” como si toda la línea fueran onomatopeyas del ladrido de la “loba” que al final aparece... ¿no se hace *más sonoro* el poema? ¿*Más sonoro* que el *visual* de Pino o el *visual* de Boso o *más* en general? ¿*Más en silencio* o más si ella en directo lo recitara? El poema suena en la memoria del oído de quien lee cuando es leído. El de Novo suena en la memoria del lector, como los de Pino y Boso lo hacen. Como los de Pino y Boso llegarían a poder sonar en voz alta si hiciera falta. Aunque la performance de recitar trae obviamente al texto otras capas igual de corporéas que las autográficas, digo que no necesitan estos 3 poemas ser recitados en alta voz para ser escuchados, como no necesitan estar escritos a mano para ser vistos. Tal es la cualidad fundamental de la escritura: que la lectura comprende al ojo y al oído así como a la memoria de la lengua en el ojo y el oído: que se lee en el oído si es que se escucha y en la memoria del oído si es que se ve con el ojo; y que también se lee en el ojo si es que se escucha; y que la lectura lee, *además*, más allá de la notación: en el gesto de inscripción, en el de audición, en el de memorización – en el cuerpo y el mundo que la escritura convoca. Resulta absolutamente evidente que respecto del común de los mortales poemas líricos los tres textos ofrecen tres variantes de intensificación de ciertas cualidades que es útil resaltar de algún modo. Y es evidente que cuando un poema fuerza *más* el cierre del ojo abre el oído y que cuando hace por abrir el oído cierra *más* el ojo; pero ahora, aquí, después de esta descripción comparada, la pregunta fundamental es si variantes no sólo de la escritura-notación sino del gesto de inscripción como “tachones”, “verticalidad”, “volteo”, “manuscriptibilidad”, “tipografías”, “diptongos”, “onomatopeyas”, “impresión”,

“recitado” o “cuerpo”, pueden de veras llamarse algo distinto de “escritura”; y si puede la “lectura” reducirse a algún órgano sin-ojos-sin-oído-y-sin-memoria. Si no es que estamos precisamente reprimiendo alguna cualidad de la escritura para precisamente no atender a lo tremendamente tangible y distribuida que ésta es por sí misma, todo el rato, en cualquier poema.

Considerar que tachones, tipografías, diptongos u onomatopeyas son más visuales o sonoros es considerar que un poema aparentemente neutro carece de todo esto; es considerar que la lengua puede acontecer antes y afuera de la memoria aural, el intercambio oral, la inscripción gráfica o el gesto diferenciador que es en sí la operación de escritura. Tal es la premisa netamente logocéntrica que en esta implicatura se juega y que en este epígrafe se impugna. La alienación de escritura y lenguaje descrita por Barthes o Derrida es la que a todas luces produce la alienación visual-sonoro vs. discursivo-normal. La alienación que a todas luces escinde *el poema visual* del *poema invisible* como caras de la misma falsa moneda. Y es una alienación que, como Barthes y Derrida explicaron perfectamente, nace con la letra alfabética.

Las letras alfabéticas son eso que no se ve del poema normal. O eso que no se ve *a simple vista*. Eso que en el de Novo parecía no estar. Y no es de extrañar, porque tal es el trabajo de dichas letras. Su trabajo es trocar grafía por fonema para desaparecer en el intercambio. La ilusión que este trueque finalmente produce consiste en al revés hacer creer que la escritura visible es representación del sonido invisible; que la escritura es una representación de un fragmento de lengua hablada; que la escritura es *después*, es *fuera* y que es, que sobre todo es, *inmaterial*. El alfabetismo produce la ilusión de que el poema está hecho de letras pero no de las letras-gráficas en que *luego* se anota, sino de unas letras muy puras que existen *antes*. La ilusión de que existen dos tipos de letras, vaya, una más material y la otra más ideal o verdadera. Que la autografía de Pino no pertenece a la letra o que no le pertenece tanto como el fonema que le es asociado. Que la tipografía de Boso no le pertenece a la letra; o no tanto. Que la onomatopeya es este tipo de letra que casi le pertenece más al sonido que a la letra. Que la letra A lo que trae es el fonema /a/ puramente, pero que a la vez el sonido del verso de Novo no está dentro de la grafía “ou” sino en una hipotética lectura en voz alta *luego*, siempre luego, siempre *después*. Siempre escindida: sonido, letra, grafía. Pero esta idea de letra no es la única forma de escribir –hay por ejemplo ideogramas y jeroglíficos–, como ni siquiera toda letra alfabética cumple en sí completamente el papel de letra-de-cambio; pues cada letra tiene además, por detrás, partes desconocidas, potentes, inconscientes, sucias, para sí. Tiene escalas y memorias e historias. Y delirios y erratas y faltas y tartamudeos que la complican. Y a poco que se mire su grafía por supuesto se convoca la dimensión visual de sus trazos; que son, a todas luces, palos, curvas, lazos dibujados, de hecho afines con signos no alfabéticos, con cabezas de toro (la T), y alfas y omegas y en fin, con un mundo no separado en dos, sino *a la vez*. El abecedario fonético es la tecnología que nos permite intangibilizar todas estas partes en juego en la escritura. El alfabetismo es esta ideología de trueque regular que ordena nuestro modo letrado de entender la escritura, nuestro modo letrado de leer el mundo.

El modo *letrado* de entender la huella escrita de la escritura y, por lo tanto, de la poesía, como un ente incorpóreo, silencioso y desapercibido es indisociable del regimen de producción que se va implantando poco a poco en Occidente tras la aparición del abecedario fenicio-griego y el ideal fonético de representación 1:1 que trae aparejado. El ideal consiste en un “ver para leer”, es decir, un dejar de ver la letra que se lee para obtener el contenido de una imagen acústica que a su vez se evapora en la combinación con otras que a su vez sean devoradas por el significado léxico de la palabra; que queda así fundamentalmente *leída* sin proceso de masticación o fabricación. Cadena de significados, cadena de letras, linealidad, horizontalidad, izquierda-derecha, abcdefghijklmnopqrstuvwxyz. Este modo de producción de escritura basado en la sustitución y suplemento de lo que hay por lo que no hay necesariamente genera un modo de lectura y crítica en el que también se tiende a ubicar afuera de los grafos el sentido del texto; adentro del cuerpo de las letras, una cierta corrupción de la Verdad.

El modo letrado nace o va naciendo en contraposición o superposición a, y elisión de, una escritura *aletrada* arcaica —que es también durante siglos coétanea— que marca sus formas sobre el decurso oral o sobre grafologías de constitución más intrincada (pictografías, ideografías, cuneiformes, danzas...). La tecnología *alfabética* va poco a poco descorporeizando la inscripción, volviendo “silenciosa” a la lectura y ordenando el espacio de la página en un “índice alfabético” horizontal (de izquierda a derecha). Se trata de una progresiva reducción logocéntrica del signo en una letra —del signo resumido en su *logos* o concepto fuera del cuerpo de inscripción— que tiene efectos en los órganos humanos tanto como en los órganos lingüísticos, o como anotan Deleuze y Guattari en *El antiedipo*: “el ojo se pone a leer”, “la voz ya no canta”, “la grafía ya no danza”⁴¹. El cuerpo se separa, se desmembra. Se reduce el baile y el rito de la significación a un espacio acotado que es igualmente poderosísimo. El orden letrado se caracteriza, pues, por su proceso de invisibilización de la inscripción e insonorización de los sonidos del lenguaje, un proceso de encegamiento y enmudecimiento, un *noli me tangere*, en favor de la exploración de la potencia representativa o simbólica de un alfabeto tan poderosamente eficiente que puede *memorizar* por sí solo lo que unos siglos y milenios antes requería de memoria, retórica y prosodia mnemónica y/o de unas transcripciones menos eficientes y eficaces en el sentido económico. La fantasía (asexual) de dicha economía es la pureza (de concepción) de un significado que pueda acontecer totalmente, de una, sin la mediación carnal de la escritura; un significado que preexista en el “ser” o en el “silencio” y que de tan invisible ejerce el poder de dominio de la separación.

A la noción alfabética de escritura le va correspondiendo una superficie de poema tal que en verso horizontal al que se asocian cualidades de transparencia. Una superficie deletreada, letrada, literal y literaria. También le corresponde, y he aquí lo más difícil de interceptar, la categoría de visual-sonoro cuando estas etiquetas dejan de ser metáforas conscientes, figuras literarias, y se emplean como taxonomías fuertes en la medida en que alienan todo lo que en la letra no cabe; todo lo que la letra casi no es, o mejor, lo que la ideología de la letra alfabética impide ver oír moverse. Esta noción de poesía y esta matriz alfabética de la escritura comienza

a mutar a finales del XIX y principios del XX porque, entre otras cosas, muta el papel de las tecnologías e instituciones escritas. O en vez de “porque” se debiera decir “con”.

¿Hay una fotografía de la poesía? Para responder a esta pregunta, para encontrar una revolución de las formas de escritura similar a la causada en las formas de pintura por las técnicas eléctricas, hay quienes se tienen que retrotraer a la invención de la imprenta, negando con esta retrospección la condición contemporánea al hecho poético⁴². Y esto es así porque, en la mejor tradición logocéntrica, siguen reduciendo toda Escritura a la letra impresa, y confinando toda letra a una suerte de intangibilidad en su función de vehicular sentidos ubicados siempre en otra parte, disociados siempre de la materialidad variable (de tinta, de grafía, de espacio y tiempo) que contiene cada inscripción y que los medios fono/fotográficos van necesariamente a reenfocar. El mismo marco de alienación de lenguaje y escritura que aliena poesía visual y poesía normal es el que entiende que la electrificación de la gráfica del poema, la insonorización del metro, la liberación técnica del verso y la democratización de las hablas y lectos del poema contemporáneo tienen como causa exclusiva las nuevas máquinas audiovisuales. Sería más útil tal vez pensar estos cambios de tecnología, poética y tecnopoética a la vez, de un modo menos mecanicista y fetichista de la visualidad. Como infiltraciones, simultaneidades y afecciones mutuas.

La era epitomizada por la fotografía y el cine –que es, por cierto, un medio *audio-además-de-visual*– la era que Benjamin nombró “de la reproductibilidad técnica”, conoce una serie de reacondicionamientos de los sistemas de escritura e impresión y, sobre todo, grabación y transmisión de voz y mensajes verbales, no menos relevante que la experimentada por los sistemas exclusivamente visuales, ni menos revolucionaria que la era de la imprenta. No en vano se ven multiplicadas exponencialmente las posibilidades de manipulación y difusión de lo verbal tanto como las condiciones de producción, reproducción y acceso a dichas tecnologías son modificadas sustancialmente. Nombro unas cuantas: el papel de carbón (1806); el telégrafo (inventado en los años 1830; servicio transcontinental desde los años 1860); la máquina de escribir (1873); el mimeógrafo o *cicloestil* (inventado en 1875; comercialización minorista desde 1890); el fonógrafo (1877); la pluma estilográfica Waterman (1884); la linotipia (1886); la telegrafía sin hilos, que con tanta frecuencia aparece mencionada en los poemas futuristas italianos (“TSF”) (1894); el teléfono (1898); la grabación magnética de audio (1899); el altavoz (1899); la radio (primera emisión regular alrededor de 1907); el bolígrafo (1938); la televisión (primera red en los años 50); la impresión *photo-offset* (finales de los 50); la fotocopia (primera máquina en 1959); la escritura e imagen digitales (desde los años 90); si es que no contamos con instrumentos electrónicos de producción y/o remezcla y/o reproducción sonora como el *sampler* (1969), el sintetizador (cuyo origen data de 1876) o el *vocoder*, codificador de voz con diversos fines desde los años 30 del siglo XX⁴³.

La lista anterior es muy heterogénea y, por lo mismo, sirve para disparar toda clase de encuentros hipotéticos en mesas de escritura: ¿Podría siquiera imaginarse la fantasía de una lenguaje *transracional* y transcontinental como el *zuum* de los cubofuturistas rusos sin el

inconsciente de la telegrafía y de la telefonía? ¿Podrían considerarse el fenómeno textual y la dimensión escandalosa del Manifiesto vanguardista ajenos a la difusión sonora e impresa de la radio, la prensa y el panfleto? ¿Cuánto hay de fonográfico, esto es, de *sonido escrito*, o de *gramofónico*, de *escritura sonora*, en los experimentos fonéticos del dadaísta Kurt Schwitters? ¿Cómo pueden pensarse los libros de artista/autor sin la accesibilidad a los medios de impresión? ¿Qué hay de la cinta de cassette del *Krapp* de Samuel Beckett?, y más aún, ¿qué hay de su trabajo como encriptador de mensajes de la Resistencia francesa? Como ya se ha comentado muchas veces, resulta revelador que la primera grabación magnética de voz fuera inmediatamente reproducida al revés, no sólo para fechar el posible primer poema “sonoro”, sino para ejemplificar cómo estos aparatos permiten pensar en el material verbal en tanto tal, o sea, cantidad acústica operable *físicamente* y, en consecuencia, materia prima para una operación *poética* que consiste en este caso en algo aparentemente –tan *simple pero* tan impracticable poco antes– como poner la cadena hablada del revés.

La fractura constructivista de *entresiglos* supone, entre otras crisis, la crisis de representación en la que entran los signos pictóricos y literarios ante la capacidad de capturar la realidad de los nuevos signos mecanizados. Las ideas de figuración y narración y descripción miméticas van rompiéndose en contacto con las nuevas formas de captura y montaje de imágenes de las artes fotomecánicas, revirtiéndose así las asunciones retóricas naturalistas de los siglos precedentes. Al abolir la transitividad y linealidad de sus imágenes (semánticas o visuales) las prácticas significantes reorganizan la economía de sus signos hacia la exploración reflexiva del medio en que están producidos, forzando de este modo, en muchos casos, una exposición ostensiva del artificio que las conforma. El taller de montaje de una realidad poliédrica. Lo que se quiebra entre los siglos XIX y XX es la idea de que el lenguaje verbal contiene un modo discursivo natural y, por lo tanto, ideológicamente neutral – el literario, adecuado a la expresión, en vez de complicado por ella. Igual que la fotografía había descargado, a decir de Benjamin, la mano que pintaba de la responsabilidad técnica principal para requerir el concurso de un ojo ya no sólo orgánico sino también mecánico (el objetivo de la cámara), las nuevas técnicas de reproducción verbal y/o audiovisual van a requerir también el concurso activo del ojo, del oído y hasta del propio “inconsciente óptico”, liberados por los nuevos aparatos, a costa de una redistribución de los sentidos de la lectura expandida por afuera de la letra impresa. De ahí que el cine y la fotografía obvien y efectivamente *existan* respecto a la poesía⁴⁴ como *tekné* entre otras tantas *teknés* en el momento de un cambio tecnológico amplio. Pero el contacto entre unas artes y otras no consiste, o no sólo consiste, en una analogía de temas, imaginarios y superficies, sino en un auténtico contagio infeccioso de poéticas o formas de hacer.

Las artes del espacio contemporáneo no se imitan, o no sólo se imitan, de un modo superficial, por ejemplo un “poema” a una superficie “visual”; sino que se trastocan, se traducen, se transforman *o se desean* en tanto modos de producir significación. Así es como habría de buscarse en la cadena que conforman el montaje cinematográfico, la parataxis mallarmeana o poundiana y el collage cubista o cubofuturista en vez de una similitud razonable, un auténtico corrimiento estructural y expansivo de las artes todas. Al mismo

tiempo, excluir del análisis del fenómeno poético del XX toda la masa verbivocovisual que el cine, la radio, la televisión, la publicidad y la prensa ponen en movimiento implica desconocer los nuevos valores, funciones y cualidades que los textos poéticos van tomando en sus contactos históricos. A poco que se piense, no ha de ser lo mismo escribir bajo la luz de una vela que hacerlo bajo luz artificial; trazar con tinta en el papel que ir componiendo los tipos en un ordenador; memorizar los versos de Góngora que estar expuesto a Vertov, Godard, David Lynch, el cabaret, el jazz, el rap, la música atonal, Gran Hermano o el cine de Hollywood. Quiero decir que nuestra hipótesis tecnopoética no trata de un entorno paisajístico; trata de una infiltración eléctrico-fonográfica en los textos, un envenenamiento de las formas, si se quiere, por el biorritmo audiovisivo-técnico-masivo-reproductivo del presente de inscripción. Los textos dejan de venir en formas exclusivamente alfabéticas para ocurrir en audio o en pantalla para empezar a ser copia-pegados, para ir siendo impresos mediante tipos que se mueven junto a poderosas imágenes fotográficas que los conmocionan, montan y trastocan (nunca mejor dicho); pero todas estas operaciones, como aquí defendemos, también son pura escritura.

A la vez del desarrollo de las tecnologías audiovisuales, desde el siglo XIX va perdiendo centralidad el archivo impreso. El conocimiento ya no se producirá exclusivamente en los libros y, al contrario, la velocidad de transmisión y accesibilidad de ciertos medios (la radio, la televisión) hará que los mismos vayan tomando el mando a la hora de organizar los saberes y poderes de saber de las poblaciones cada vez más conectadas por los mismos. En una cultura, por lo mismo, “posletrada”, son los medios audiovisuales los que van concentrando las mayores cantidades de información y los que van configurando los modos de distribución de la misma, desplazando en esta tarea a las viejas disciplinas humanísticas. El poder de la palabra se reparte, se fragmenta, se desequilibra tanto como se metamorfosea intensamente su recepción. Si la tecnología humanista se basaba en la lectura silenciosa e individual del archivo clásico autorizado para el atesoramiento y la reescritura de textos; la cultura posletrada dispersa las fuentes, recorta las autoridades, masifica los canales de “lectura”, que se vuelven, a su vez, canales de “visión” y de “escucha”. Por otro lado y de forma mucho más interesante pero desatendida, en el mismo tiempo de la expansión de las tecnologías de la audiovisualidad se produce un proceso de alfabetización masiva de dimensiones quizá más revolucionarias que la aparición de la fotografía. O en vez de “más”, y haciendo caso de nuestra propuesta, digamos mejor que estas dimensiones son simultáneas y mutuamente acontecidas. Digamos que estaría bien pensar en la democracia del cine, al que cualquiera puede asistir y en el que cualquiera puede existir, al mismo tiempo que se piensa en que los recién alfabetizados que van al cine también pueden empezar a escribir poesía. Poesía lírica, se entiende, y en ese caso la democratización pasa no por una nueva forma o técnica sincronizada, sino por una adquisición y reingreso en una universalidad en la que antes algunos no podían leerse. Se ha pensado poco en qué supone para la poesía del XX que las sucesivas luchas de emancipación obrera, popular, plebeya, campesina, vayan incorporando cantidades inmensas de lectores y escritores a la Literatura, de un modo que es inútil e interesado dividir ya más en alta/baja o popular/elitista. Considero que es difícil pensar en la inflexión de cierta poesía hacia la

inclusión de lenguas no estandarizadas, de oralidad en collage o de auténtica polifonía sin esta aparición de nuevos sujetos y ciudadanos en el mapa de la ciudad y en el mapa de las miradas. Sin este desafío, también, de parte de otro código y otro cuerpo social. Y aquí pienso en las fuerzas culturales de un mundo que por haber sido iletrado no es necesariamente inculto, ni mucho menos i-literario; sino otra cosa bien compleja y, entiendo, importante para las formas escritas *después*. Sale bastarda la mezcla, pero es crucial, aunque aquí sólo me quepa anotar que existe e insiste desde adentro del poema del XX como una matriz verdaderamente transformadora del modo discursivo que le era natural a la retórica literaria burguesa.

Hay quien, pese a todo lo anterior, llamaría a este giro cultural que describimos y en cuya onda probablemente aún nos inscribimos, “giro visual”, por entender que la caída de la cultura letrada es la caída de la mediación escrita⁴⁵. Nosotros pensamos, al contrario, que la hibridación de la cultura letrada y la audiovisual lo que propicia es la proliferación de toda clase de escrituras o, mejor, de prácticas de escritura, de zonas de lengua, de lenguajes y lenguajeos que como algunas de las citadas en este trabajo y otras cuantas siquiera mencionadas, van a ir viniendo a cuestionar y amenazar los presupuestos de la Razón (escrita) moderna. Los límites de la Literatura impresa. Los estándares verbales del Poema moral posromántico. La identidad de la Lírica, si es que alguna vez la tuvo a lo largo de los siglos que la vieron suceder.

A lo largo de varios siglos, la cultura logocéntrica moderna va construyendo una idea de escritura ajena al cuerpo, la situación, la heterogeneidad y la diferencia que sobra y va restando en los márgenes de la escritura. Dichos márgenes o inutilidades y descentramientos, dichas marcas a las que muy bien podríamos llamar analfabét(ic)as, son las que al cabo se reunirán en la reconfiguración poética del regimen de obras del XX que exploran la verbalidad, la textualidad, la situacionalidad, la heterogeneidad; la literalidad, en fin, de la escritura. Analfabéticos son, entonces, no sólo los vestigios de los regímenes orales o aletrados, sino también aquellos que carecían de letras pero no de escritura ni tampoco de grafías, como por ejemplo las fórmulas mnemónicas. Analfabéticas son las aperturas que operan las culturas postiletradas o analfabetas; sus lenguas, sus poéticas, sus desafíos y significaciones, reingresos y apropiaciones. La transcripción del habla, por ejemplo, la escritura en lectos no normativos. Y analfabética es, claro, cualquier operación de que deje a la vista, al tacto y al oído el cuerpo, y no el sentido, de las letras alfabéticas de un texto. Y es la Analfabética, antes que nada, una posición a la hora de pensar desde dentro de la poesía una genealogía de afueras, contradicciones y suciedades como éstas que describo.

Y es por virtud de esta inversión desfetichizadora por lo que pensamos que la pregunta tecnopoética *clásica* podría muy bien ser también formulada al revés: *¿Hay una poesía de la fotografía?*; para responder que sí la hay, que también, que por supuesto y que esta poesía podríamos condensarla con el nombre de *Un coup de dés*. La idea no es, como puede parecer, entronizar a un autor o santificar a un libro, sino tal vez llamar a este libro *máquina de siglo*, es decir, algo igual a la cámara de fotografiar o a la Comuna de París: un artefacto que transmuta lo que entra en *otro* de lo que sale. Un momento de comprensión que condensa trabajos

infinitos, infiltraciones eclécticas, agencias de multitudes, azares, variaciones. Y, en todo caso, sólo queremos aquí insistir en que la ruptura que concentra y expande el libro de Mallarmé fue, antes que nada, la de la proyección semántica o representación de una(s) idea(s) por la lengua. La ruptura fue elidir algunas partes de significado, o eludirlo, o descomponerlo, para su constelación en el lenguaje mismo del poema. Lenguaje que incluía la escritura del espacio y de la tipografía como escándalos compositivos. No es de extrañar, por ello, que en *De la Gramatología* Derrida mencione esta “poética irreductiblemente gráfica” de Mallarmé y de un Pound al que ha influido Fenollosa, como “la primera ruptura de la más profunda tradición occidental”⁴⁶. En confluencia con los estudios de la escritura china y de otras escrituras del pasado —es decir, en el propio movimiento de descentramiento de la modernidad— el primer presunto y mítico caso de mal llamada “poesía visual” cifra un desborde cualitativo de la modernidad al afirmar que la escritura tiene cuerpo, que el cuerpo no es invisible, que la lengua escrita no es necesariamente lineal y que esa misma escritura aún pareciendo letrada no tiene por qué sonar. De hecho, puede apenas sonar, puede ser casi pura inscripción fonética. Ser otro ritmo que el métrico.

Ya hemos visto que la idea de que existe algo así como una visualidad para la poesía/escritura tiene que ver con la idea alfabetizada de que existe una entidad invisible, el/los significado/s, que es transportada o vehiculada por el texto sin que el texto participe de ella y que hay textos que, por lo tanto, no participan de ella en absoluto. El reingreso de la poesía visual en su lingüisticidad no pasa por negar la evidente dimensión visual de las grafías en que se anota la escritura, sino por complicar la idea de que pueda existir una entidad pura, anterior, superior e invisible capaz de darse por afuera del cuerpo escrito: el significado.

c) Del significado a la inscripción

Hay una idea de significado estable, convencional, estático que el alfabetismo produce. Es una idea próxima a la idea, también fetichizada, de una imagen que no es tal sino que es la imagen-semántica de un objeto en el mundo. Es la idea de un contorno (medido, mensurado, quieto); tan reconocible como pueda ser la silueta de la cabeza de un pato. O la silueta de la cabeza de un conejo. ¿Pero qué pasa si una silueta como la que copia Wittgenstein al inicio de las *Investigaciones* puede hacer de pato y de conejo a la vez? Pasa que se complica la noción de significado como imagen semántica estática de un objeto de mundo. Pasa que, incluso, se complica la noción de objeto de mundo, pues qué importa *ser* conejo o *ser* pato si esto no puede darse *de una* en una identidad formal.

Y puede que sea el verbo “traer” lo que una palabra no hace, o lo que hace pero no exclusivamente respecto de las imágenes — ni mucho menos sola, divina, unitaria . Puede que el verbo sea “estar” o “iluminar” o “arder”. Un verbo que desde luego describa una simultaneidad. Y puede que si el límite exterior del que hablábamos en el primer epígrafe no es, como ciertamente no es, una identidad, el emborronamiento entremedias pueda pensarse a sí mismo como una imagen de otro tipo que mimética; probablemente *crítica* o *dialéctica*. Si la

imagen es de cierta manera el límite del significado, dice Barthes, *permite la consideración de una verdadera ontología del proceso de significación*⁴⁷. Del otro lado, pues, la imagen. De *este lado* de la textualidad, en el límite exterior que marque el significado léxico, la “significación” seguro es un proceso dinámico, en movimiento, muy pocas veces unívoco, que casi nunca logra identificar idénticamente bien la cosa y la palabra, o mejor dicho, la cosa, la imagen semántica y la imágen acústica de la palabra. Y esto al menos quiere decir que el significante es arbitrario y que *viene a término* cada vez que se usa: es decir, que aquí y ahora en esta situación concreta mediada por todas las cargas subjetivas y sociohistóricas que se quiera, en este contexto, pone término a la potencialidad de usos escogiendo entre ellos. Que *escoja* es un decir. Aunque hay agencia del hablante, hay también agencia del escuchante. Y hay subconsciencia, condiciones históricas y azar en el intercambio. Quiero decir que es variable y dinámico cómo se ensamblan las partes distribuidas en el juego cotidiano de decir y de escuchar para comprender más que unos a otros, unos *en* otros, cada vez. Y que hay, por tanto, agencia del intercambio lingüístico o textual que des/re/conecta a los miembros en juego.

Una buena manera de comprender de golpe esta variabilidad infinita de los significantes en el juego semiazaroso y semicontrolado, denso y opaco, pero también portátil, de la significación, es la obra de Marcel Duchamp titulada *Trois stoppages étalon* (1913). Se trata del dibujo de la silueta de tres hilos de un metro de largo que Duchamp deja caer en un lienzo blanco⁴⁸. La caída de los tres obviamente resulta en tres formas ligeramente distintas. La caída de otros cien, mil, un millón, necesariamente conformaría una variación de curvas infinitas.

Los tres *stoppages* –*stoppages* significa “zurcidos” pero es inevitable pensar que también tiene que ver con alguna suerte de *retenciones*– se parecen mucho más a los usos situados de la lengua, esa conformación o toma de forma cualquiera que va aconteciendo en el habla y esa singular forma de toma del material verbal que va aconteciendo también en la poesía. Y que también *son tres metros*. Lo interesante es entender que los tres hilos *miden* un metro, por lo que podría decirse que los tres *son* un metro; pero que es la forma que toman cada vez la que precisamente complejiza este *ser* para proponer una dinámica, una heterogeneidad, una situacionalidad, un cada-vez como finitud formal de la infinitud potencial. Para comprender que los significantes incluso venidos *a término*, terminada su enorme potencia, mantienen abierta la potencialidad de significaciones, o la *imaginación*, en términos no estáticos ni idénticos ni miméticos; en términos limítrofes, videntes, influidos. Compárese ahora esta formalidad con la de la barra de oro que mide un metro exacto, la barra de oro que se conserva en el Museo de pesos y medidas del Louvre supongo que altamente protegida. Esa barra que es un metro, y sus réplicas en materiales menos nobles, que también lo son, esa unidad estable, unitaria, contorneada en oro para que en el mundo haya algo cierto y sólido, esa barra, es lo más parecido a la idea de significado léxico que solemos manejar. Como una convención, bien útil, con toda la positividad y negatividad que trae esta utilidad, con su carga histórica, su sedimentación en mitos y ritos, su sacralidad.

La complejidad de presencias que *trae*, o de hecho, que *hace* cualquier intercambio lingüístico tiene que ver con la oscilación entre el metro de oro y las curvas de hilo. Un número finito de realizaciones de una infinita serie de posibilidades; una variación infraleve de posibilidades de emborronamiento y agujereado de una posible imagen fija, perdón: de la fijeza de una imagen-semántica. Una asíntota borrosa y porosa que al límite semántico *coalesce* sus contextos⁴⁹ y constela sus sentidos en una consistencia material particular y singular, un poema por ejemplo. O un poema como ejemplo de la máxima posibilidad y potencia de variabilidad significante.

Digamos, pues, que en tanto la poesía participa de la significación se agencia significados convenidos o convenientes pero que este agenciamiento no tiene por qué ser entendido como una proyección semántica estable, segura y regular como *un* metro o como *una* imagen. Digamos entonces que la *imaginación* de la lengua no es, o no sólo es, proyección semántica, ni convención, ni establecimiento regulado de significados medidos, ni similitud con una medida semántica estándar, pues es de hecho *también* disimilitud o juego en busca permanente de ocupación de la dimensión en que pueda caber en ese momento lo que se quiere decir. *A veces esta imagen, y a veces esta otra, a veces las dos, o ninguna, o simultáneas*⁵⁰. Vemos, por tanto, que *la visión* del lenguaje puede ser, y de hecho es, algo más o algo menos, o algo como poco diferente a lo que puedan proyectar-contornear los significados léxicos que acumula. O que de hecho y de manera más precisa, *también* es mucho más dinámica la misma condición de los significados del lado del borde lingüístico cuando no son regulados para la conformación de una imagen semántica, sino puestos en juego como texto(s) por esa corporación de usos que a veces se llama *poesía*.

La poesía alterna, 'hace alternar' o tensa el lenguaje entre el límite (exterior) del significado y el límite (interior) de la inscripción. Entre la proyección semántica afuera que es el uso sedimentado —un tanto más informativo o fijado— y la materialidad singular de una inscripción se da la dinámica de disimilitud o juego o emborronamiento. Recordemos que la inscripción no tiene por qué ser alfabética, que de hecho es el alfabetismo el que nos impide ver hasta qué punto la escritura desborda toda notación. La inscripción es la que tiende a (en sentido metafórico) *visibilizarse, sonorizarse*: aparecer, hacer aparecer el sentido en otro sentido; mientras el sentido en el sentido de significados léxicos es el que tiende a fugarse a un exterior invisibilizado. Pero tanto inscripción como significado juegan aquí, ahora, a la vez.

Del significado a la inscripción caben diversos modos de significación ni puros ni delimitados; pero sí observables según sean más o menos intensificados por operaciones poéticas particulares. Barras y *stoppages*. Doramientos y Azarosidades. Enlucidos y Silueteados. Atesoramientos y Lijados. Estos modos pueden más o menos convivir en un poema y en el tiempo, pero están históricamente diferenciados por la preeminencia o inflación de unos sobre otros. No hay texto que mejor describa estos flujos de formas de toma del lenguaje ni que mejor historice al repertorio de prácticas que aquí estudiaremos que éste escrito por Robert Smithson en 1967 [fig. 31].

Language operates between literal and metaphorical signification. The power of a word lies in the very inadequacy of the context it is placed, in the unresolved or partially resolved tension of disparates. A word fixed or a statement isolated without any decorative or "cubist" visual format, becomes a perception of similarity in dissimilars - in short a paradox. Congruity could be disrupted by a metaphorical complexity within a literal system. Literal usage becomes incantatory when all metaphors are suppressed. Here language is built, not written. Yet, discursive literalness is apt to be a container for a radical metaphor. Literal statements often conceal violent analogies. The mind resists the false identity of such circumambient suggestions, only to accept an equally false logical surface. Banal words function as a feeble phenomena that fall into their own mental bogs of meaning. An emotion is suggested and demolished in one glance by certain words. Other words constantly shift or invert themselves without ending, these could be called "suspended words." Simple statements are often based on language fears, and sometimes result in dogma or a non-sense. Words for mental processes are all derived from physical things. References are often reversed so that the "object" takes the place of the "word". A is A is never A is A, but rather X is A. The misunderstood notion of a metaphor has it that A is X - that is wrong. The scale of a letter in a word changes one's visual meaning of the word. Language thus becomes monumental because of the mutations of advertising. A word outside of the mind is a set of "dead letters". The mania for literalness relates to the breakdown in the rational belief in reality. Books entomb words in a synthetic rigor mortis, perhaps that is why "print" is thought to have entered obsolescence. The mind of this death, however, is unrelentingly awake.

Fig. 31. Eton Corrasable (Robert Smithson). «Language to be looked at and/or things to be read» (1967)

Si desechamos, al menos aquí, “visual” y “sonoro” como metáforas que eliden cualquier rastro de inscripción, reimplantamos la polaridad lingüística del texto o la textualidad, extralimitamos las restricciones de la transacción alfabética a sus afueras más desmesurados, situamos la imagen-semántica como límite exterior y la inscripción como límite interior; nos falta, entonces, precisar a qué partes, efectos, zonas de este lenguaje llamaríamos sonoro o llamaríamos visual así como precisar cómo vamos a llamarlas cuando hablemos de poemas particulares de la época que nos concierne. Todo ello como si algo así como *un poema* siguiera existiendo; como de hecho existe para quienes aún hoy en día se ponen a escribir o describir poemas. Un poema, dice Wittgenstein, *no se usa en el juego-de-lenguaje de dar información*⁵¹; aunque la dé, residualmente, o aunque un determinado tipo de poemas pueda probar a construir transmisiones de información que se solapen con las cotidianas – pienso en varias piezas de Kenneth Goldsmith como aquella en la que transcribe palabra por palabra el contenido de un ejemplar del diario *The New York Times*⁵². Al no vehicular informaciones, el poema explora otros juegos de lenguaje disponibles; para lo que requiere ser leído como tal. Tal es una nominalización sociohistórica (“es un poema”) y a la vez un *facto verbal*, al decir de Bernstein, *facticio*, o sea, artificial, hecho, compuesto, construido.

Existen poemas que trabajan en naturalizar el artificio con que han sido escritos y existen poemas (los que aquí más van a interesar) que trabajan enfocando ostensivamente su artificialidad. Unos y otros al cabo requieren de una mínima *visibilidad* (que no “visualidad”) o *tangibilidad* para aparecer ante el órgano de la lectura. Requieren de un mínimo de grosor que ocupe un mínimo de lugar para forzar el tiempo mínimo de una lectura. Una mínima escriturabilidad, digamos, una mínima memorabilidad. Para hacer una intrusión en lo visible

los poemas tienen que obstruir la invisibilidad de los flujos de significado convencional, las familias de frases habituales, *lo* que ya todos sabemos porque de su difusión se encargan vehículos idiomáticos más rápidos que la poesía (los anuncios de la megafonía, el periódico, el *best seller*, la lista de la compra), *lo* que ya todos conocemos porque su *ficción* discursiva está fijada en una suerte de comodidad, *commodity* o mando informativo que bien podríamos llamar *prosaico*. La mínima intrusión que la poesía más habitual a día de hoy ofrece para visibilizarse en una página consiste en no ocuparla por completo y dejar blancos al margen derecho; o en el caso del recitado oral marcar pausas versales además de algún ritmo respiratorio o *aliento* reconociblemente *poético*. Otros procedimientos compositivos de impermeabilización bloquearán otros efectos de captura con que las convenciones y flujos de significados dominantes absorben y borran las escrituras pero, en cualquier caso, un mínimo tangible o *escrito* es requerido *en primer lugar* para que exista una posibilidad inscrita de lectura.

Un poema, podríamos convenir ahora, es del que suponemos la retención de algo más de contenido en la literalidad inscrita del texto. Algo más de memoria. En esta descripción por supuesto están incluidas las formas orales y está incluido el poema recién citado de Kenneth Goldsmith, pues le aplicamos el mismo procedimiento de lectura que a otros textos así nombrados. Por lo mismo, podemos en cualquier momento leer como poema la literalidad de otros textos informativos, en un ejercicio pragmático que los situacionistas llamaron *detournement* y que tiene en el collage la genealogía de su apropiacionismo. Se trata ésta de una lectura que de no ser muy consentida por el prosaísmo de la pieza, tiene que trabajar codo con codo con la escritura del poema para desentrañar no sólo (o no tanto) el sentido (o el sinsentido), sino la inscripción. Cuando lleguemos al bloque III podrán leerse ejemplos extremos de este modo de lectura en textos de Ignacio Prat y Fernando Millán: los signos *subléxicos* de *Así se hacen las efes* (“K (BUQ_E_I) / Ol-obre, Fantástika, Nur-dir (Á), a pan- / tasma, Sot, →, Vi-cien-to ← / a-i-ra [...]”) [fig. 32] y la tachadura una por una de cada una de las palabras del libro *La depresión en España* [fig. 33].

Leer las cabecitas y pies de letras borradas por la tachadura o la descomposición de cuerpos léxicos en un pequeño mar de marcas tipográficas y dibujos, leer la represión del texto como texto, exige, más que descifrar o interpretar, descryptar su inscripción literal. Leer es, por usar una expresión de un poema de Prat, “un consultorio grafológico”⁵³. Los dos ejemplos parecieran rozar el límite de ilegibilidad, pero lo cierto es que demuestran a quien se atreva a leerlos lo contrario: la cantidad de significación que podemos seguir *viendo* habiendo traspasado el umbral de lo semántico-léxico. Existen cantidades significantes presentes en cada *huella* escrita irreductibles a meras proyecciones semánticas. Y por “escrita” aquí recordemos que se entiende que la huella signifiante es *diferenciada* y *diferida* por un gesto de *escritura*; es una marca articulada o *grama* del movimiento de la *diferencia* ya cobre un cuerpo impreso o se borre nada más ser producido. *Escrito está* y por eso se recuerda, cabe en la memoria de forma literal, no parafraseada. No ha de distinguirse, así, un poema impreso de un poema mal llamado “sonoro”, pues igualmente se puede, traspasado el umbral semántico, dejar de *escuchar* unidades verbales convencionales para *oír* rastros acústicos de significado indeterminado pero materialidad verbal notable. ¿En qué momento un sonido se convierte en ruido? ¿En cuál el trazo resulta completamente ilegible? Este tipo de poemas nos enseñan que, al contrario de lo esperado, el final de los bordes de inscripción y de sentido de lo escrito es muy lejos, muy alto,

muy opaco. Mantenemos el hilo del decir hasta en el balbuceo; incluso en una raya trazada sobre el agua, ese segundo, vemos y oímos significativamente; aunque no, claro, con la claridad referencial y velocidad de circulación que algunos suponen intrínsecas al lenguaje y a la poesía.

Todas las partes del poema cuentan, pues. Uso “partes” en lugar de “unidades” por la heterogeneidad que las caracteriza; también para prestar relevancia cada una de las piezas sin jerarquía clasificatoria ni arbórea (“subunidades”, “categorías”, etc.). Además de la parte semántica, cuentan la acústica y la tipográfica; cuentan los numerales y las preposiciones; cuentan las rimas; cuentan las erratas; cuenta el espacio de la página; cuentan los dispositivos fonológico, morfológico, sintáctico y pragmático; cuenta el tipo de papel e imprenta; el borrón; el programa; el error; la dislexia; la afasia; el delirio; el cuerpo; etc. Aunque no remitan a una imagen mental convencionalmente fijada como objeto, sino como tiempo o posición o conjunción o disyunción, etc., las partes que podríamos llamar *extraléxicas* también *se* significan. Aunque un uso *poético* de las unidades léxicas pueda bloquear casi completamente su referencialidad⁵⁴, las partes *extraléxicas* capturan a menudo más ferozmente la intransitividad del lenguaje, la opacidad laberíntica de *calles* que transitamos, a menudo inconscientemente, para comunicarnos. Calles oscuras, recovecos, callejones, túneles-gusano, corredores, *kashbas*.

La comunicación, como todo *común* inapropiable, como cualquier acuerdo o disenso del *común*, es difícil de construir y de habitar como es difícil de expropiar una vez ha sido privatizada – y me refiero aquí a las operaciones especulativas que llevan a cabo las grandes corporaciones de comunicación con los bienes lingüísticos e idiomáticos de los pueblos. Si a algo puede contribuir la operación poética, en este contexto de expolio, es a minar, precisamente, el utilitarismo que moviliza cada cuerpo y emisión bajo el régimen del capitalismo. El intercambio de archivos de partes corruptos, deturpados, ralentizados, que llevan a cabo los poemas especialmente oscurecidos ¿no podría considerarse una interrupción del flujo de significados que circulan a toda velocidad por los canales de sobreinformación del mundo libre?⁵⁵

d) La poesía (que) ve lenguaje

El intercambio de significante por significado próximo al Error Fatal que tiene lugar en los poemas más tensados hacia la inscripción constituye una economía regida por la pérdida, el exceso y el gasto de lo difícilmente utilizable, lo lento, lo intrincado, lo que lucha por invertir la apropiación. Precisamente por su inutilidad semántica estas partes extraléxicas y otras partes que sin ser piezas gramaticales sí hacen usos igualmente bloqueantes, engrosan con mayor intensidad la materialidad inscrita de los poemas. No hay, en consecuencia, un significado definido en las convenciones o *ficciones* de sentido que fluyen sin cuerpo por las autopistas de la información del mundo no-verbal; sino una dirección, una afección, una inyección, una extrusión: una extensión *plástica* del mundo verbal hacia el contexto. La distinción de mundos verbal y no verbal o de lenguaje y *ficción de sentido* es la que hace Veronica Forrest-Thomson en su libro *Poetic Artifice*⁵⁶ para llamar a tal constructo de significación que no sustituye ni compete

con la imagen-semántica del significado léxico ni con la imagen-simbólica figurada por los tropos, “complejo-imagen” (*image-complex*). Se trata ésta de una *presentación* en el lenguaje que bien puede derivar de por ejemplo una sintaxis agramatical y no de una sustitución metafórica. Dicha presentación no representa una idea como no representa un objeto o una forma preexistente, sino que motiva una nueva composición de lo que percibíamos antes o, mejor, *afuera*, del poema. Una redistribución de partes del poema recoloca partes del contexto, la conciencia y la inteligencia. Una alteridad. Una disimilaridad.

La continuidad y discontinuidad del complejo-imagen con la extensión del mundo no-verbal sería o es la refracción donde literalmente *se ve*, donde la poesía *ve*, no porque contenga imágenes *visuales*, sino porque *altera* las identidades establecidas. A esto es a lo que, bien pensado, se podría llamar *imagen poética* y en este punto es en el se tocaría o *conformaría* con la imagen propiamente dicha, como en el fuego. Acaso sea este momento ígneo de comprensión o esta masa de refracción/ ruido/ interferencia/ borrosidad antimimética el puesto humano de contacto con otros puestos *transhumanos*, esto es, con otros cuerpos sobre la tierra y *sus lenguajes*, sus ruidos y sus opacidades; con *los lenguajes de las cosas*. Siendo imposible la transitividad entre cosas y lenguajes, acaso constituyan los saltos de inteligibilidad una especie de comunicación subverbal entre regímenes *materiales* sólo un poco distintos pero no diferentes, unos en otros, a saber: el sonido no humano y la voz, la grafía de la mano y las huellas de los animales; todo este murmullo de los seres y, en fin, el murmullo de las cosas, pudiendo ser eso que Benjamin llamó *solución secreta*⁵⁷: un sonido que vuelve la tierra mundo —o sea: lengua, curso— y al mundo lo vuelve tierra —o sea: material indiferencia—. Esta hipótesis, digamos, ontológica, que aquí no cabe desarrollar, acaso remita a una suerte de *espiritismo secular materialista* que nombraría a una suerte de inconsciente ideológico utopista, cuatrodimensional y un tanto teleológico, de las prácticas constructivistas más radicales del XX. Tal vez es esta novedad perceptiva, por último, una enésima-variedad de la *ostranenie* formalista, una buena parte de la *videncia* que en plena *crisis lírica* ofrecen los poetas simbolistas como mapa del shock y una buena parte del *futuro* prometido por los textos-aparatos del momento futurista.

Aquí, en cualquier caso, cabe afirmar la forma poética como una apertura artificial en los lenguajes de una verificación, un ejemplo, un uso, como la marca de un camino posible en los caminos del pensar entre las lenguas del mundo. Y entonces cualquier poema, pero especialmente los poemas que con más intensidad trabajan la lengua, descubre o indaga intensamente en los límites del lenguaje mediante, primero, complicando la *transitividad* del material verbal: que una frase o palabra no predique inmediatamente un referente; y segundo, aunque obviamente en simultáneo, la agencia del artefacto poético. Es decir, el agenciamiento de significación en un ritmo de sentidos que comprende al ojo, al oído, al sentido y la memoria. Mediante la intensificación, más o menos obstructiva, un poema rematerializa los significantes que la lectura consume para obtener con rapidez el significado. Endurece el cuerpo de las palabras que el ojo / oído / la memoria quieren devorar/olvidar. Detiene unos segundos la absorción hacia el sentido. Antiabsorbe. Retiene el líquido de la escritura. De ahí

que de borde a borde de inscripción ocurra algo que metafóricamente se sienta como una *sonorización* y/o *visualización* que es que el texto diferencia y *se* diferencia materialmente de / la absorción alfabética.

Puesto que la “materialidad” es un concepto cargado de conceptualizaciones que matizan bastante su solidez; y la *différance* derrideana es una descripción, digamos, macrológica; me gustaría a partir de ahora emplear “analfabeticidad” para nombrar esta alternancia literal del lenguaje; la refracción del significado en el complejo-imagen lingüístico de la construcción poética: esto es, lo que la poesía ve y lo que de lo escrito se ve *más*, se oye *más*: lo que más se *toca*; la audiovisibilidad que desafía a las formas escritas; la oralidad que reta la inscripción; la inscripción que reta a la memoria; la acústica y la impresión; la masa; “la carne” y hasta “lo verboso”. Al llamar así a este material recupero justamente la trasera de lo que no se ve y su orden del mundo, que es el alfabeto, lo impreso, lo literario, lo letrado, lo escolar, lo regulado y regular, lo urbanizado, tasado y estatal.

Puesto que también hay escritura en la mera sustracción del contexto de un objeto-verbal o en modificaciones tan aparentemente leves como la inscripción que Duchamp hace de un título o una firma en un objeto físico para convertirlo en *ready-made*; puesto que las obras más contemporáneas operan con la lingüisticidad de lo visible, lo tangible y lo situacional, sin que necesariamente den en la forma de libros, poemas, letra impresa o impresión ninguna; y puesto que todos estos procedimientos de sustracción, inscripción y textualización son tanto o más materiales que un típico poema visual; la concepción de la “materialidad” del lenguaje ha de referirse a algo más que a la común noción de “verbalidad”. La analfabeticidad es, en efecto, todo lo que no está regulado por la alfabeticidad. Incluso, y sobre todo, la letra alfabética en un uso analfabético.

Bajo esta advocación para este trabajo un poema es una construcción lingüística que se conforma en una analfabeticidad, que conforma una analfabeticidad, en un espacio y un tiempo, que es un ritmo, pues, de sentidos que al menos comprende al ojo, al oído, a la memoria y *al sentido* (sus imaginarios, sus figuras, su historia); y en el que la producción de significación se vuelve, más que en ningún otro fenómeno lingüístico, una composición creativa y heteroglósica de partes de una/s lengua/s, siendo el significado léxico una parte o dispositivo más del artificio, como también lo son los juegos de lenguaje de los que participa el texto – casi ninguno de ellos un juego informativo o vehicular. Un poema es un artificio de lenguaje, mayormente verbal.

e)Analfabeticidad. Gradaciones

Ahora observemos de nuevo el par Pino/Boso o Pino/Novo [figs. 27, 28 y 29] para recordar que no es muy útil seguir llamando a uno visual y a otro invisible, a uno mudo y al otro sonoro en función del par autografía/impreso o sin/con onomatopeyas, si es que no

estamos reprimiendo algo de *otro en uno* con ello. Nos referimos a las cualidades materiales de la escritura que hemos llamado analfabeticidad, claro, y que la poesía viene a rematerializar en todo caso – y en los casos de *mayor* construcción, *más*. Pero “analfabeticidad” también nombra, o sobre todo nombra, la represión de su lectura. La represión de uno de los dos lados de cada par en función de una incapacidad de comprensión de la triangulación de letra, grafía y sonido; la incapacidad de comprender la implicación de ojo, oído, lectura y memoria en toda escritura. La idea de que hay poesía invisible también radica, pues, en no poder ni verla ni escucharla ni atenderla; y es un problema de quien lee además de serlo de quien escribe. Es un problema de represión que el término “analfabeticidad” quizá pueda resolver en algunos casos.

La “analfabeticidad”, en tanto categoría para el análisis de las gradaciones de intensidad textual de poemas particulares, sobre todo funciona como una metáfora. Una metáfora que sirve para pensar un exterior por lo que no debería convertirse en una identidad interior. Se trata de pensar algo que estaba reprimido: una escritura que estaba escamoteada del poema parece-que-normal-impreso y que, por ello, puede pensarse más sencillamente como carencia. Como falta. Como ocultación. Como detrás *del todo, intensamente*. Es desde esta perspectiva de desrepresión o de liberación como a veces resultan tan eficaces preguntas en negativo como las que lanza Craig Dworkin en el prólogo de su antología de poesía conceptual para ubuweb y con las que bien podrían ser descritos los bordes extremos de una polaridad de lectura analfabética/analítica con que preguntar en negativo a las superficies del poema de la poesía de la segunda mitad del XX en España, sabiendo como sabemos que el poema negativo puro no existe, sino que existen poemas como el par que conforman el de Pino y Novo o el de Novo y Boso, y que es tan difícil hallar en ellos las cualidades que Dworkin plantea en su pregunta polar como hallar en ellos las cualidades puras del lirismo:

But what would a non-expressive poetry look like? A poetry of intellect rather than emotion? One in which the substitutions at the heart of metaphor and image were replaced by the direct presentation of language itself, with "spontaneous overflow" supplanted by meticulous procedure and exhaustively logical process? In which the self-regard of the poet's ego were turned back onto the self-reflexive language of the poem itself? So that the test of poetry were no longer whether it could have been done better (the question of the workshop), but whether it could conceivably have been done otherwise.⁵⁸

Esta pregunta polar no debería crear un nuevo *dos* sino ecualizar la variedad de modos o flujos que, como decía Smithson, la lengua alterna y el arte/poético remarca o subraya mediante gestos concretos. Se trata, pues, como se ve y como se oye a simple vista en este par de pares tan lindos de poemas y en cualesquiera otros pares o tríadas o etc., de reimantar lingüísticamente nuestra lectura, de escuchar y de mirar su lengua con la atención suficiente como para poder observar las gradaciones de (eso que fuere la) analfabeticidad que en ésta se están dando para que sucedan y para que sucedan, además, conectados con un contexto cuyo *ethos* y *pathos* pueden o no capturar y filtrar para traernos una mirada diferente de lo que previamente había como río de lengua sin cribar. Es éste el nombre y el modo, el nombre del modo de lectura desplegado en el trabajo que a continuación presentamos.

Analfabética es, así, el nombre de una metáfora útil para una determinada lectura y enfoque. Si llega a ser empleada como reducción identitaria de las partes heterogéneas de poética que aquí se presentan de manera historizada y si además llega a implicar interpretar que hay una poesía buena y una poesía mala de antemano, habré fracasado en mi intención. Un binarismo así de simplista y, valga la redundancia, *binario*, sólo puede ser fruto de errores y limitaciones de esta exposición. El exceso de la escritura, cuando singulariza una intensidad en el mundo y una posición en el pensamiento, no se deja atrapar por una reducción. El descubrimiento constructivista, analítico o incluso *antiexpresivo*, de ciertas partes o superficies de poema no debiera leerse como una división del mundo de la poesía en dos, sino como uno de los múltiples excesos con que la poesía constata, confirma y confronta que en el juego de escribir sigue abierta la sensualidad de seguir siendo y haciendo lengua cada vez, en cada contexto. Más que de totalizar la poesía en un Estado de poemas limpios de todo rastro de “yo” y de representación o simbolicidad, se trata de referir más tácticas, posiciones, investigaciones, ataques y apuestas en curso, desde una genealogía de textos historizada para la persecución, eso sí, de formas sincronizadas respecto a las direcciones que cada poeta se plantee y los contextos en los que viva/incida.

Si no se quiere *hacer lo nuevo* basta tal vez con no menospreciar este mundo de prácticas emergentes, insurgentes, disruptivas porque insiste y existe, de modo nocturno, en cada poema. También en los poemas que no salen de noche ni van a sitios oscuros siguiendo los pasos de gente desconocida. Se trata más bien de fracturar nuestra lectura de la tradición poética a partir de este paradigma venido en el siglo XX de modo que quede abierta, sin capturar en un modelo de poema, UNO, la forma-poesía y podamos verla *a lo Stein* acontecer en cada caso, en cada contexto de aparición, en relación a las tensiones y necesidades históricas del presente en que se inscribe, con que compone “mundo”. Y por mundo entiendo yo 'lengua, tierra, curso, inteligibilidad, memoria, discurso, comunidad, intimidad, violencia, posición, pasado, presente'.

III. UNA HI
STORIA IN
VERTIDA
ELAPOESÍ
ADELASEG
UNDA MIT
ADELXXE
NE SPANÑA

UNA HISTORIA INVERTIDA DE LA POESÍA DE LA SEGUNDA MITAD
DEL XX EN ESPAÑA

A. P L A N E
S D E L E N G
U A , P L A N
O S D E S A
L I D A D E L L
I R I S M O N
A C I O N A L

PLANES DE LENGUA, PLANOS DE SALIDA DEL LIRISMO NACIONAL

Para mí en la época, aparte de la censura política y la represión política que evidentemente había, y la fuerza de la iglesia, no solamente de la iglesia católica apostólica sino también del Opus Dei, como te digo, que en aquella época empezaba a ser ya muy fuerte económicamente y en muchos sentidos; una de las cosas que para mí era más fastidiosa de este sistema, dejando de lado todo lo político, era la falta de información, no solamente de información político social sino de información artística. Tú sabes lo que era la estética del franquismo y todo lo que lleva con ello. Nosotros, porque habíamos viajado, bueno yo, o porque vivíamos en San Sebastián y teníamos facilidades para pasar la frontera e ir a coger información en Francia estábamos no al corriente, porque eso era mucho decir, pero habíamos oído las campanas y había cosas que nos interesaban y, entonces, queríamos seguir la pista un poco a todo esto que existía ya y que a mí particularmente me interesaba. Lo que hacíamos José Antonio y yo con el Atelier de Libre Expresión o con la escuela de Elorreio* era poder crear un espacio de libertad pequeñito, vamos a decir "miserable", "ridículo", con respecto a esta especie de campo de concentración mental que había en la España de entonces, pero, bueno, por lo menos había una cosa; te sentías como que estabas haciendo algo, o sea, tenías la losa encima, pero, pues eso, algo lo intentabas. Salía lo que salía y duraba lo que duraba pero por lo menos lo intentabas y te sentías vivir... te sentías que tampoco eras un gusano, una hormiga.

Esther Ferrer

Entrevista realizada con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona 72*.

Fin de fiesta del arte experimental.

MNCARS, 2010. DVD, min. 0:50 – 2:35.

[Fig. 34]

III. 1.

UNA REPRESENTACIÓN TEATRAL EN EL IDIOMA (DE UN SIGLO) QUE NO RECORDÁBAMOS

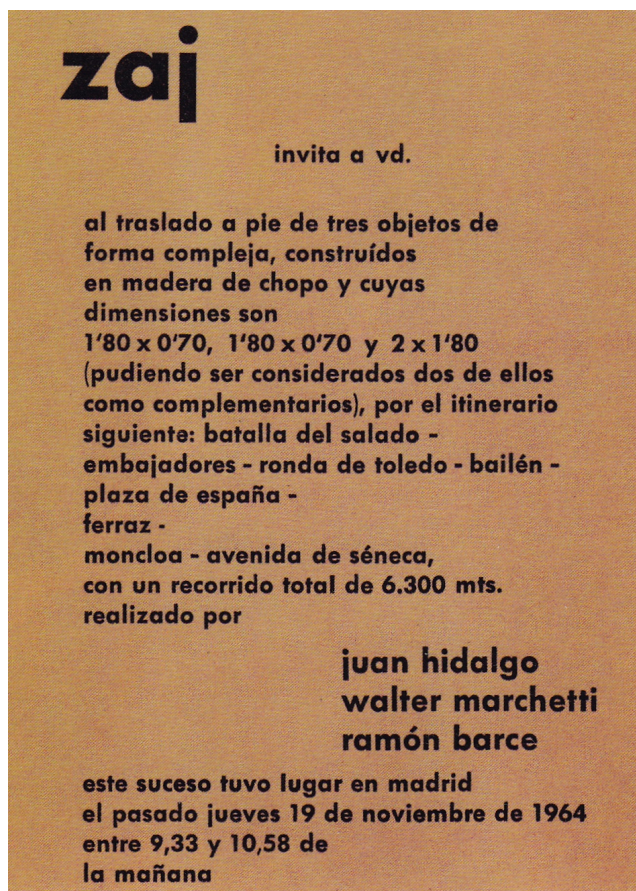


Fig. 35. 19/11/1964. Cartón de invitación a la primera acción ZAJ



Fig. 36. 21/11/1964. Juan Hidalgo ejecuta *Piano Music 2* de Walter Marchetti durante el primer concierto ZAJ

El 19 de noviembre de 1964 a las nueve y treinta y tres de la mañana Juan Hidalgo (1927), Walter Marchetti (1931) y Ramón Barce (1928-2008), trasladan “tres objetos de forma compleja” a pie desde la casa de los dos primeros, en la calle Batalla del Salado, hasta el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de Madrid, en la avenida de Séneca, parando a tomar un café en un bar en medio del trayecto [fig. 35]. Esta que se considera la primera acción del colectivo artístico ZAJ no tuvo, suponemos, más asistentes que los tres ejecutores y, claro está, los transeúntes que atendieran a la cosa con más o menos sorpresa. La cosa, como se ve, pudo quizás no suceder o, siendo fiel a la historia de las prácticas constructivistas, sólo pudo terminar de suceder después de hacerlo, en el momento de la lectura y el relato. De hecho es una invitación impresa en un cartón y distribuida un día después el texto que publica y constituye, a posteriori, la acción llevada a cabo un día antes⁵⁹.

Tras esta primera acción semisecreta y de público indiscriminado, el 21 de noviembre de 1964 ZAJ se re-presenta en sociedad mediante un “concierto de teatro musical” [fig. 36] en el

Colegio Mayor Menéndez Pelayo al que asiste un público más formal aunque, pensamos, no menos sorprendido de lo que sus ojos ven y de lo que sus oídos escuchan o creen dejar de escuchar – así el 4:33 de John Cage, una pieza compuesta de silencio para que sobre él se escuchen el resto de sonidos ambientales. De hecho, las piezas basan su procedimiento en la sorpresa que produce la disociación de las posibilidades de acción de toda máquina –el piano, por ejemplo, pero también el cuerpo humano– de sus usos cotidianos previsibles, de modo que, según reza el programa del concierto, “no olviden las orejas quienes tengan los ojos en primer plano”⁶⁰, esto es, nadie dé por acotada su atención al sentido que esperaba emplear como espectador de un género definido (música, teatro...) Así, el *Piano Music Dos* [fig. 36], una pieza de Walter Marchetti en la que Juan Hidalgo manipula todas las partes de un piano (pies, teclas, cuerdas, patas) y otros objetos insospechados como un peine o unos prismáticos, sin llegar a arrancar de ellos ninguna armonía o línea melódica salvo una nota, La, al final, en “modo pianissimo”. Del mismo modo, Ramón Barce en *Ejemplo de impulsos* extrae sólo sonidos compuestos por el manejo inusual del instrumento: palpa el piano, toca con un antebrazo, lo rodea, lo sacude, etc. En *A letter for David Tudor* Juan Hidalgo reparte sobres de avión abiertos con la dirección del músico ya escrita invitando a los asistentes a escribirle una carta. Walter Marchetti propone en *Ailanthus* una serie de acciones sencillas –desde tocar una flauta de madera hasta contemplar una flor– a cinco personas sentadas en semicírculo. *Recorrido japonés* (Hidalgo) y *Abgrund, Hintergrund* (Barce) inciden en este tipo de accionismo⁶¹. Las acciones están en la onda de la obra de John Cage –de quien también se interpreta *Variations IV*– en tanto componen sonido y acción con materias acústicas y visuales crudas y construyen una significación indeterminada a partir de elementos y situaciones cotidianas. Se podría decir que Cage es uno de los puentes entre las dos mitades del siglo constructivista en reflujo tras las dos guerras mundiales, el que abre la llave del río, digamos, rompiendo varios de los estanques genéricos del arte y poniendo en juego, de forma muy evidente, el contexto que envuelve a todo texto (verbal, visual, sonoro).

Tudor y Cage son las más claras influencias de ZAJ desde que Marchetti e Hidalgo conocieran al primero en 1956 en la Escuela de Música de Milán donde estudiaban y asistieran al famoso concierto del segundo en el Festival de Nueva Música de Darmstadt en 1958. Dos años después Marchetti e Hidalgo organizaron un concierto de Tudor en Madrid. En este sentido, ZAJ siempre funcionó como radio transmisora de la señal del arte de la neovanguardia internacional, por más que Hidalgo se negara en una divertida carta a participar de la etiqueta Fluxus que empleaba el avisado Georges Maciunas para editar, coleccionar y unificar las diversas manifestaciones de arte experimental que estaban teniendo lugar desde finales de los 50 en Japón, Europa y Norteamérica. Como una broma no exenta de dadaísmo y hasta de anticolonialismo, Hidalgo propuso a Maciunas que fueran todos esos músicos y accionistas Fluxus (de Nam June Paik a Ben Vautier, Alison Knowles, Jackson Mac Low o Yoko Ono) los que se etiquetaran a sí mismos como ZAJ⁶². A esta internacionalidad de ZAJ ayudó mucho el trabajo de diplomático de otro de los miembros del colectivo, José Luis Castillejo (1930), incorporado al grupo mientras Barce, por no *ofender*⁶³ a quienes le apoyaban económicamente, lo abandonaba.

Castillejo conocía bastante bien zonas de la vanguardia histórica que, como el trabajo de Gertrude Stein, resultaban ignotas en España. Él financió las ediciones de unos libros que difícilmente podrían haber sido publicados por editoriales corrientes de la época, como es el caso del *Arpocrate seduto sul loto* de Marchetti, el *Viaje a Argel* de Hidalgo o su propio *La caída del avión en terreno baldío*, que consistía en un número de textos impresos a color sobre páginas sueltas guardadas en una caja. Hidalgo y Marchetti mantuvieron también muy buenas relaciones con el propio Cage y su compañero artístico y sentimental, Merce Cunningham, que les alojaron en su gira por los Estados Unidos algunos años después, cuando ya no formaba parte del grupo Castillejo sino Esther Ferrer (1937), miembro que continuó hasta el final de ZAJ en 1996. Dick Higgins, poeta y artista del meollo neoyorquino, que transitó como tantos otros del movimiento concretista a Fluxus y de ahí al arte conceptual, se empeñó en publicar en 1967 una antología de textos de los españoles, *A ZAJ sampler*, en su sello editorial Something Else Press⁶⁴. ZAJ es el único nombre español incluido en la biblia recopilatoria del arte conceptual *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* que Lucy Lippard publicó en 1978 (vid infra) y que cuenta con más de 500 nombres, obviamente anglocentrados. Sólo Alain Arias-Misson (1938), de origen hispano-belga y, todo hay que decir, una trayectoria poética escueta, y Enrique Uribe están incluidos en una antología internacional de relevancia similar, *An Anthology of Concrete Poetry* (1967) de Emmet Williams. En el panorama de la poesía concreta realizado por Mary Ellen Solt en 1968, *Concrete Poetry: A World View*⁶⁵, se recogen estos dos nombres también, además de resaltar la figura pionera de Julio Campal (1934-1968), el fundador de Problemática 63 y referente de los jóvenes del grupo N.O.. Algo después, Fernando Millán (1944) también fue antologado en varias publicaciones internacionales.

Entonces, ese día expandido del 19/21 de noviembre de 1964 simplemente se publica de forma vistosa algo, un lenguaje poético, que en verdad nunca se había marchado, pero que en España siempre tuvo el margen, cuando no el hueco, como hábitat. Habría que retrotraerse a la segunda mitad del XIX para neutralizar el Lirismo, Clasicismo e Historicismo que subyace a la Historia Literaria Española e indagar allí en otro posible origen, invertido, de la escritura peninsular, por ejemplo un Valle Inclán verborreico, extraño y contradictorio, que con su mezcla de hablas lumpen, hablas rurales, hablas de *tierras calientes*, innovación morfológica, técnica narrativa de montaje y dramaturgia irrepresentable, funda una lengua difícilmente nacional, seguramente más próxima, por vericuetos irreductiblemente locales y oscuros, a la de Artaud, Beckett o Brecht que al dominio expresivo de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Jacinto Benavente. Después habría que fijarse en el Gómez de la Serna que *performa* en el Retiro y no sólo en sus ocurrentes greguerías; leer a Ernesto Giménez Caballero; pensar fuertemente qué supone *Trilce* en términos de idioma y cómo casi nadie después ha seguido esa senda tan salvaje en España; investigar el paso de Arthur Cravan, Marcel Duchamp y Gertrude Stein por la península, leer los escritos literarios del gran amigo de ésta, Pablo Picasso; pensar en figuras intelectuales como la de Rafael Dieste, etc. Cravan vs. Jack Johnson, Valle Inclán vs. Juan Ramón, Vallejo vs. Huidobro, Schwitters vs. Machado, ésa es en parte la cuestión que se dirime no en lo que falta, sino en lo que estando sigue faltando e,

incluso, en lo que no restaría si faltase. Sobre todo habría que dejar de asumir que *Poeta en Nueva York* (en vez de *El Público*) de Lorca y *Sobre los Ángeles* de Alberti son el culmen del lenguaje de vanguardia histórica, pues se trata de usos controlados de cierta imaginería surrealista que elide y elude las roturas analfabéticas, pragmáticas, sintácticas o morfofonéticas más aventuradas del dadaísmo y cubofuturismo que la precedieron. Es decir que son algo importante y poderoso, pero que precisamente por ello habrían de ser leídas sin el cliché de vanguardia que en parte las desconoce.

En la busca de un lenguaje completo construido sobre las ondas de tecnificación y democratización del siglo tal vez se incardinan con más precisión ciertas prácticas culturales peninsulares que aún no han sido lo suficientemente pensadas desde el lado semiótico-textual, o ni siquiera tampoco desde el histórico y sociológico, como es el caso del proyecto de las Misiones Pedagógicas en el que participaron tanto Lorca como ese re-inventor del cine en tanto imagen pero también en tanto lente y aparato que fue José Val del Omar. Habría que apostar, más allá, por descubrir rastros de formas escritas en prácticas de autonomía cultural, pedagógica, y biopolítica como las bibliotecas libertarias o en los manuales de agricultura, electricidad y hasta en los textos de espiritismo laico de los que se dotaban esas comunidades a la vanguardia política que a punto estuvieron de acabar con el viejo mundo en el verano del 36. También en las revistas fascistas de los años previos a la guerra podrían rastrearse trozos o faltas de la deriva futurista hacia la exaltación de la máquina y la masa. Se trata de proyectos que cuando menos buscan la fundación de otro mundo mediante el trabajo de recomposición de todos los materiales, incluidos los lingüísticos, aunque estos parezcan contar en la península, como decimos, con tenues cristalizaciones. El sueño analfabeto (“pueblo” y “vida”) de José Bergamín en *En defensa del analfabetismo* podría orientar parte de este rebuscado rastreo por las zonas exteriores de lo que la filología historicista conoce como Literatura y Literatura Nacional, objetos que su vez merecería la pena perforar federalmente. Y es que en territorios como Cataluña, la siembra y cosecha constructivista de finales del XIX sobrevivió a los períodos de sequía y barbecho a través del hilo de memoria que enlaza la escritura de Joan Salvat Papasseit (1894-1924) o Guillem Viladot (1922-1999) con la mecánica surrealista del grupo Dau al Set y la importante figura de Joan Brossa (1919-1998), acaso uno de esos poetas inexplicablemente ausentes de los canones fuera de Cataluña y demasiado presente en los canones de Cataluña.

Mientras recolectaba de entre diversas antologías, bibliografías y catálogos la colección que aquí presento, me di cuenta de que el archivo que más urge imaginar es en realidad el de las prácticas constructivistas peninsulares no monoglósicas de los últimos decenios del XIX y primeros del XX, ese momento de obras que Marjorie Perloff llama tan acertadamente “futurista” no por reducirlo a uno de sus movimientos (el futurismo) sino por vincularlo al plano utópico en el que se despliega su fantasía de innovación (técnica) y progreso (social) de las formas escritas.

El reordenamiento de las formas y las fuerzas que se produce entre las dos guerras mundiales, la vuelta al orden lírico del verso libre, el yo expresivo, el contenido sentimental o moral y cierto decoro lectal, coincide, claro, con un decaimiento y retracción de los planes y planos de transformación estética y social – incluso dentro de aquellos planos de transformación social que en la égida el partido y el Estado (comunistas) comienzan a recelar de las aperturas y experimentos estéticos. En España ese declinamiento constituye casi una completa supresión, pues la falta pronunciada de lenguajes de vanguardia para la poesía de los 10 se añade a la derrota en la Guerra Civil de los proyectos modernizadores y emancipadores y una posguerra de autarquía y aislamiento. Que Val del Omar, como camarógrafo de una institución pública (no en su estudio privado) pasase de grabar las expediciones misioneras en los términos de un cine, digamos, de etnografía radical, a rodar esos mismos pueblos abducidos y reducidos a un vestido y baile regional, a un folklore de rancio olor franquista, es un buen ejemplo del cambio cultural⁶⁶. No obstante pueden hallarse señales de transmisión en el trabajo de autores nacidos en los años 10 y 20 como Juan Eduardo Cirlot, Agustín Delgado, Gabino Alejandro Carriedo, Ángel Crespo, Miguel Labordeta o Francisco Pino, y en la organización de un espacio surrealista de parte del Postismo –grupo conformado por Gloria Fuertes, Carlos Edmundo de Ory, Ángel Crespo, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi– a los que habría que añadir los experimentos concretistas de Gabriel Celaya lejos de la órbita socialrealista durante los años más fuertes del Momento Analítico⁶⁷. Estos escritores plantarán semillas lejos de los campos de Castilla que jalonan los sonetos coetáneos, pero en un terreno probablemente infértil por carecer, una vez más, de contexto y memoria que los cuide. Si la corriente de la poesía socialrealista que empieza a publicarse en torno a 1945 emite para al menos un partido (comunista) clandestino y un bando de vencidos que leen entrelíneas, las líneas torcidas y manuscritas de Pino o los jeroglíficos de Cirlot, quedan como un secreto que sólo los años y las nuevas comunidades de lectoescritores desvelarán. Y aunque el Postismo se encontrase a varias millas de una ruptura formal como la de Pino, es sintomático del páramo baldío que la meteórica imaginaria de Ory terminase habitando el exilio de una cabaña francesa, en Amiens, lejos de cualquier relevancia que no sea la que tiene para sus lectores acérrimos. O que el atrevido trabajo de rima y ritmo de Gloria Fuertes haya quedado reducido en el imaginario televisivo a la parodia ripiosa y a la irrelevancia con que la sociedad desatiende inexplicablemente a los niños.

Todas las anteriores son obras que, bien por su posición excéntrica en el campo literario, bien por el borrado de su legibilidad o bien por su escasez de aura y acierto, no contaron para el par de generaciones que desde principios de los 60 se imponen la tarea de renovar el lenguaje poético. Aunque llegue a reivindicar el Postismo y otros surrealismos de posguerra⁶⁸, el espacio analítico hispánico en buena parte se funda mediante la importación de vanguardias y neovanguardias extranjeras haciendo honor, por un lado, al internacionalismo que caracterizó las poesías más atravidadas del siglo –los exiliados del Cabaret Voltaire, los cubofuturistas embarcados en trenes que atraviesan el continente, la Internacional Letrista, la Internacional Situacionista, Fluxus...– y señalando, por otro, la falta de manuales y memorias constructivistas en España. Tal y como Juan Hidalgo se declara hijo de John Cage y nieto de Marcel Duchamp,

o sea, perteneciente a un árbol genealógico en absoluto nacional⁶⁹, en el día expandido del 19/21 de noviembre de 1964, ZAJ viene a publicar una memoria de prácticas de escritura global (occidental) y una precariedad de recepción local. El resultado es, por lo mismo, agridulce, pues la ausencia de contexto constituirá a la vez la oportunidad salvaje y la condena al ostracismo de la serie de textos que en este trabajo se consignan. El “todo era posible aunque nada era posible”⁷⁰ que Esther Ferrer señala en otro momento de la entrevista citada más arriba, podría parafrasearse aquí, con un “casi nada fue posible aunque todo pudo haber sido posible”

¿Quién podía recibir, es decir, convertir en posible, relevante y legible, la señal de radio FLUXUS-ZAJ? Seguramente en aquel salón de actos del Colegio Mayor Menéndez Pelayo había gente al corriente de las “campanas” de las que habla Esther Ferrer en la cita que abre este capítulo. Así, es de suponer que los integrantes del grupo de experimentación sonora ALEA presentes en la sala supieran de lenguajes de “música de acción” o *happenings* como el que presenciaban. Uno de ellos, el músico Tomás Marco, en un texto de diciembre de 1964 anota: “el público se dividió en un escaso número que sabía de lo que se trataba, un buen número de personas indignadas, otro buen número que no sabía a qué carta quedarse y una gran mayoría de gente que se lo estaba pasando francamente bien”⁷¹. La composición de sujetos y ánimos descrita por un, digamos, *insider* como Marco, puede deslindarse también de la divertida pieza informativa del NO-DO [51] que reseña un concierto ZAJ tres años posterior y Sarmiento recoge en el dvd del catálogo de la exposición *Escrituras en libertad*. Es más, puede que la parodia a que el locutor *outsider* somete las imágenes de Hidalgo comiendo pescado, tocando un piano mediante el lanzamiento de bolas o el abrillantamiento de pedales con un trapo –“este buen cepillado a las cuerdas es ya casi una sinfonía [...] misión cumplida, las bolitas se van por donde han venido mientras el maestro busca nuevas calidades en el besugo, aunque no sabemos cuál sea su extraña relación con la música” [51]– explicita una mejor descripción de la tensión de fuerzas de recepción que está sucediendo. Al enfocar la cara estupefacta de un espectador incapaz de reaccionar en medio del ruido de aplausos, el locutor, en tono de burla, exclama una frase que corrobora el estado de excitación de la “gran mayoría” descrita por Marco para el concierto del 64: “no sea usted escéptico, hombre, únase al entusiasmo general”. He ahí la división del trabajo energético de recepción: un número de espectadores que desean que eso que ocurre suceda de un modo exitoso y un número de espectadores escépticos y hasta molestos ante eso que está pasando.

A los primeros se les podría llamar participantes por lo que tienen de constructores positivos de piezas compuestas sobre la apertura de la interpretación. A los segundos hay que darles el papel de antagonistas, sin olvidar que su reacción negativa, por ostentar aburrimiento o incredulidad, también participa en la práctica del arte de acción. El arte de acción cuenta con ellos como material de la obra. En este sentido, más allá o más acá de lo memorable de las acciones que ejecutaron, ZAJ borda su papel en el concierto de 1964, pues, como se recoge en un texto posterior de Barce para la revista Índice, “el público que abarrotaba la sala cooperó discreta e inteligentemente, suministrando la aleatoriedad requerida”⁷². Es por esta

interpelación y participación directa de sus *lectores* —cumpliendo una de las dos fantasías principales que describiremos en el bloque III: la querella del espacio público— que también elegimos el concierto ZAJ como recomienzo simbólico de los lenguajes constructivistas y como refundación de un, digamos, espacio o *frente amplio* analítico que los dota de memoria y recepción. Martín Prieto, otro crítico del tipo antagonista llega a la misma conclusión acerca de la importancia que adquiere el público en las acciones ZAJ en una reseña de un concierto tres años posterior:

El vestíbulo del teatro, a socaire del frío seco de la madrugada, se llenó de corrillos y discusiones. ¿Qué es zaj? Por lo pronto un lindo espectáculo para un psiquiatra o simplemente un observador. Si van por favor no descuiden al público, gracias a zaj el espectáculo está en él. Por lo demás ir a un concierto zaj es como asistir a una representación teatral en un idioma que ignoramos⁷³

Aunque algunas frases de la reseña de Prieto, como la última de la cita, reconocen abiertamente el interés y la diferencia estructural de lo propuesto por ZAJ, su *extranjería*, las más parecen evitar toda autocritica de la propia ignorancia. Como la noticia del NO-DO del 67 [51], esta reseña da cuenta de una subestimación del proyecto de innovación en curso. El tono burlón o displicente de ambos textos no puede sino revelar un esfuerzo supresivo al que estaríamos tentados de llamar incompreensión sólo si se le añadiera el rasgo de malicia. Porque si bien no habría suficientes herramientas crítico-teóricas al alcance de los responsables de informar, parece obvio que esta función se ejerció desde el sesgo del prejuicio que rápidamente se le regala a las culturas juveniles, tachando de modas o, peor, de desvíos, sus producciones particulares. Resulta difícil no preguntarse si esta recepción no forma parte del proceso más general de estigmatización que experimentó la juventud a lo largo del periodo denominado Transición y que ha sido descrito por Pablo Sánchez León⁷⁴. Si bien el despliegue de medios como la psiquiatrización, la represión policial, la ignorancia institucional, o, fundamentalmente, el lenguaje de prensa y televisión, que construyó el modelo de jóvenes “pasotas”, va a ser aplicado con más saña a la generación del 78, la que fue dramáticamente afectada por la epidemia de la heroína y por el rampante desempleo estructural, y al “ala salvaje” de la experimentación contracultural, se pueden intuir aquí señales del proceso con menos, eso sí, incidencia en los cuerpos (aunque no en las escrituras) de quienes lo sufrieron. Más allá o más acá de las motivaciones de ZAJ, que siempre han basado su relato en el humor y en el juego, lejos de toda explicitud ideológica, lo que se juega aquí, en el renacer del espacio analítico, es esa oposición de fuerzas desigual señalada por Ferrer al comienzo del capítulo: una lucha entre quienes querían dejar de sentirse “hormigas” y “gusanos” y el aparato cultural, de “concentración mental”, que seguía tratándolos como tales.

Es muy probable que el proceso de menosprecio de las culturas y biopolíticas juveniles haya persistido también a lo largo de la Postransición⁷⁵, pero en el momento delicado de cambio que tratamos de describir, se trata de un factor determinante hacia el fracaso. El resultado es una primera escisión, decisiva, de la que probablemente aún no hayamos terminado de salir, a saber, la que divide el campo en jóvenes en busca de un nuevo lenguaje

que les dé la oportunidad de conectar con un siglo (XX) que sucede prácticamente afuera y viejos que se niegan a creer y a leer en este esfuerzo un sentido. La división generacional, en un contexto sociopolítico como el Franquismo, toma, claro, un matiz ideológico fuerte y, más aún, territorial, en los términos de Deleuze y Guattari, pues la salida que estos jóvenes tratarán de imaginar es desde una lengua nacional que no les sirve, hacia una serie de prácticas lingüísticas *menores* por huérfanas, experimentales, hasta cierto punto fallidas, fuera de código y asociadas a comunidades en tránsito, en este caso juveniles, sin poder alguno (en el momento concreto de ruptura). En este sentido de *desterritorialización* de la propia lengua nacional, y no sólo por su carácter importado, el idioma que ignoran los jefes de la recepción patria también es “extranjero”. En este sentido es también en el que Martín Prieto reconoce, de forma oblicuamente laudatoria y con cierto aroma racista propio de la Enciclopedia Álvarez, que el lenguaje ZAJ les suena literalmente a chino⁷⁶:

Cualquiera de nosotros sería incapaz de descubrir en la música china, los pasajes tristes de los risueños, y para un alma china, carente del sentido del ritmo, toda nuestra música sin excepción, le parece una marcha. La música zaj es hija del teatro chino y divierte y asombra a nuestras almas rítmicas y vehementes

Confesiones de incompreensión como la anterior pueden encontrarse en diversas reseñas a lo largo de la trayectoria del grupo por los escenarios de la península, especialmente tras su actuación en los Encuentros de Pamplona 72. Y es que ZAJ articulaba y anunciaba, con más o menos pericia y efectismo, un lenguaje visual, verbal y sonoro estructuralmente diferente a cuantos eran manejados por entonces. Un idioma extranjero que casi todo el mundo desconocía o hacía por desconocer pero que no comenzaba en ese momento y en ese lugar a ser hablado, como no era el concierto del 21 de noviembre la primera de las acciones ZAJ.

III. 2. UNA JUVENTUD EN BUSCA DE UN PLAN

Entre 1964 –año de fundación de ZAJ que aquí hemos elegido como inicio– y 1968 –año de revolución elegido como faro en libros clásicos como el de Antonio Méndez Rubio, *Poesía 68*, el de Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68*, o la serie ingente de trabajos de Juan José Lanz– una juventud ávida de cambios y con alguna noticia del arte y poesía internacional inicia el desarrollo de una serie de planes de lengua más o menos *menor* en torno a ese giro de orientación hacia el lenguaje y a esa republicación del linaje occidental de prácticas de escritura constructivista y que vienen a discutir, explícita o tácitamente, con más o menos acierto y más o menos duración, la forma de poema lirista y el estatus social de la poesía y que ya en este capítulo hemos pasado a describir en términos específicamente nacionales. Me gusta usar el término “planes” para incidir en aspectos de modelaje, anticipo, proyección, y en fin, cualquier operación previa o simultánea a la construcción – por más que luego no se cumpla en planta. También porque estas articulaciones poéticas codificadas por esta juventud, y no por la anterior, resuenen con aquellos planes nacionales de estabilización que por el periodo empiezan a dar frutos con forma de consumo, libre mercado, apertura de la autarquía, turismo, migraciones exteriores e interiores, y en fin, figuran un Desarrollismo económico que creo que es matriz ideológica de algunas de estas formas de innovación cultural. Bien sea en cruce, en reacción o en celebración, podrían leerse los efectos de unos planes en otros; operación que yo apenas esbocé al analizar el léxico distópico de Aníbal Núñez (III.6) y ciertas apuestas temáticas y textuales de Rogelio López Cuenca años después (III.10).

Aunque esta empresa fue iniciada por pioneros que, como los primeros miembros de ZAJ, Julio Campal (1934-1968), Guillem Viladot (1922-1999), Josep Iglésias del Marquet (1932-1989), Ángel Crespo (1926-1995) o Felipe Boso, habían nacido en los años 20 y 30 del siglo XX, las generaciones que aquí interesan son las de nacidos en los años 40 y 50, en tanto, pensamos, ellos conectaron más asiduamente con lecturas internacionales ya fueran del repertorio moderno occidental (simbolismo y surrealismo franceses, fundamentalmente) o de los movimientos de neovanguardia aproximadamente coetáneas (Fluxus, concretismo, conceptual) y buscaron hacer de su cuerpo de lectoescrituras un cuerpo social, y una biopolítica, en el sentido que usa Labrador⁷⁷, o tan siquiera una escena habitable distinta de la de sus padres. Si bien no todas ellas se reconocieron a sí mismas como algo unitario, los vínculos y dinámicas sociales sí tendieron a generar varios “nosotros” como el de los colectivos poéticos que aquí se llamarán “concretos” (III.5) y son Problemática 63, NO y CPAA; como el “novísimos” que menciona Prat al inicio de «La página negra» (III.4) o como el “Grupo Conceptual” con el que varios miembros del Grup de Treball y artistas afines responden colectivamente a Tàpies en una polémica de 1973 (III.9).

El factor instituyente del Momento Analítico es además de la juventud y la pulsión extranjerizante el deseo de novedad y libertad que tan bien denotan y connotan las palabras de

Esther Ferrer que copié en la cita inicial de este capítulo. Ferrer comenta en otro momento de la misma entrevista que *ellos* –ese *nosotros* heterogéneo cuya clasificación mantendremos de momento suspendida– iban a verlo todo, fuera de la disciplina que fuera, por un deseo incesante de novedad que rayaba en lo ingenuo y por una curiosidad que se les vuelve crónica; que asistían en seguida “en cuanto venía algo que no conocíamos o que era diferente”⁷⁸. Convendría no perder nunca de vista estas pulsiones, especialmente al analizar las prácticas más aventuradas del Momento Analítico, en tanto en cuanto impulsaron a un par de generaciones a la aventura no sólo de la innovación poética sino también de la autogestión de su propia formación. Los jóvenes del 64 tuvieron que cubrir sus deseos con lo que ellos mismos encontraban por ahí, recuperando de algún modo inconsciente la tradición pedagógica que en la península habían tenido las vanguardias históricas. Es así cómo la actividad de pioneros como Julio Campal y Ángel Crespo y de colectivos poéticos como Problemática 63, Cooperativa de Producciones Artísticas y Artesanas (CPAA) o el grupo NO se orienta desde sus inicios a la organización de exposiciones, ciclos y conferencias sobre asuntos como el movimiento de la poesía concreta, el espacialismo o las vanguardias históricas. Si se revisa las invitaciones y programas de tales eventos que por ejemplo se recogen en el archivo personal de Fernando Millán donado a la biblioteca del MNCARS⁷⁹ se puede observar la proliferación de términos como “seminario”, “aula de poesía”, “jornadas de documentación” y, a partir de 1971 con el estallido del Conceptual, del término de época “información” (III.7)

La información que buscan los jóvenes constructivistas del 64 no se encuentra en la Universidad. De hecho es muy probable que en las universidades españolas de aquel entonces sólo se encuentren compañeros, no pocos gracias al *baby boom* y al proceso de masificación de las aulas que los planes de desarrollo propiciaron, y, a través de estos compañeros, noticias de libros que habrán de ser leídos fuera del horario de clase. Una parte de la juventud más inquieta dependerá bastante de su capacidad autodidacta para formarse en los asuntos y archivos de la contemporaneidad. Este es el panorama descrito por uno de los poetas e investigadores más interesantes de aquella época, Carlos Piera, en un artículo escrito a la muerte de uno de esos otros investigadores curiosos: «Alrededores de Víctor Sánchez Zavala»⁸⁰. Piera escribe que “había pues una generación condenada a la ignorancia y es la del que suscribe” para después describir la precariedad intelectual de la mayoría de las clases que ambos recibían en la universidad. No es de extrañar que tanto Zavala como Piera acabaran con sus huesos intelectuales en la Lingüística, que era por entonces una prometedora línea de investigación capaz de entrar en confluencia con estudios y prácticas de poética. Antes de que la práctica totalidad de esta disciplina se enfrascara en la descripción ultraoptimizada de modelos de lenguaje bastante desatentos a cualquier dimensión que exceda eso que Chomsky definió como “lengua interior”, conviene remarcar que en el periodo utópico que nos ocupa, Poesía y Lingüística llegaron a mantener contactos y conversaciones estimulantes⁸¹. La perspectiva *lingüicista* que tan bien define el horizonte generativista de los años 60 modela algunas investigaciones artísticas y científicas del periodo como aquellas que se dieron entre 1968 y 1973 en los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

El CCUM era un centro de investigación en las nuevas tecnologías informáticas, el arte y la cultura cibernéticas patrocinado por la empresa IBM. En él se mezclaron lingüistas como Piera o Zavala, poetas como Ignacio Gómez de Liaño (1964), Herminio Molero (1948) o Manolo Quejido (1946), ingenieros, matemáticos, músicos y artistas plásticos como Eusebio Sempere (1923-1985), Elena Asins (1940) o Manuel Barbadillo (1929-2003). La serie de seminarios interdisciplinares del CCUM —«Generación automática de Formas Plásticas», «Lingüística Matemática», «Composición Arquitectónica»— acaso ofrezca uno de los ejemplos más representativos de los constructivismos españoles en la medida en que buscaban la innovación formal a partir de la indagación en técnicas/artes de cálculo, composición, sintaxis y computación de los materiales más o menos tangibles, entre los que consideraban al lenguaje verbal. El CCUM albergó experimentos tan variados como variados fueron los resultados, entre los que podríamos señalar el “trabajo de investigación en el lenguaje que sirva de base para la experimentación poética” de Enrique Uribe, Miguel Lorenzo y Francisco Zabala con alumnos de la UAM recogido en *Desacuerdos*⁸². Dicho trabajo consta de extracciones y combinaciones de listas de palabras del DRAE, grabaciones magnetofónicas y manipulaciones del material grabado en el laboratorio de ALEA, la colaboración de lingüistas como Ramón Trujillo o Antonio Quilis, el uso de computadora para la confección de listas y, en fin, toda una serie de pautas operativas sobre los planos fonético, semántico, visual (tipográfico), plástico, etc; que resumen bastante bien la versión más lingüicista y tecnoutópica del horizonte crítico de aquellos años.

El CCUM fue uno de los epicentros de la investigación de la que nace la innovación poética a la que queremos referirnos junto a otros espacios como el Colegio de Arquitectos y alguna facultad de ingeniería, el Instituto Alemán de Madrid y Barcelona, que financiaron parte de la importación y publicación de los movimientos Concreto y Conceptual, el Instituto Francés, que se unió después, el Conservatorio Nacional, que albergó la formación del grupo de experimentación sonora ALEA dentro de sus Juventudes Musicales, y algunas galerías que como Redor o Grises fueron abriendo con los años para apostar por el arte emergente. A la serie habría que sumar los lugares clásicos de la contracultura como la Vaquería de la calle Libertad o la cervecería Santa Ana y las casas privadas que como la de Batalla del Salado o la de Sánchez Zavala también alojaron encuentros y libros formativos.

El marco de recepción crítica que (no) recibirá a los constructivistas es uno de los contextos más *liristas* de cuantos se puedan imaginar y está constituido por preguntas de poética que tratan de, por un lado, dilucidar grados de “sinceridad” y/o “socialidad” del incuestionable “yo” del texto, vinculando, por otro, la validez del texto al ratio de transmisión de las proyecciones semánticas que en él se dan, siendo el valor final medido, como siempre y pese a la homogeneidad de esta lengua decorosamente *literaria*, en términos de “originalidad”⁸³. Así es como podrían resumirse grosso modo las polémicas que se fueron derivando de un par de escurridizos conceptos, Comunicación vs. Conocimiento, enunciados por el crítico y poeta Carlos Bousoño. Su libro *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*⁸⁴ puede de hecho ofrecer la versión más exagerada de algunas de las nociones de lenguaje y poesía, de lenguaje de la poesía, disponibles en aquel momento en España. Escrito en 1952, el libro ha sido uno de esos manuales de frecuente circulación

universitaria que cuenta con incontables reediciones, reimpressiones y revisiones y que una y otra vez ha ido resonando en el bucle de las citas. Los pasajes que copio a continuación describen una suerte de retrato hipertrofiado del orden lírico que produce alguna de las partes e ideas de poema del medio siglo:

(i) Nuestra inicial afirmación será ésta: poesía es la comunicación establecida con meras palabras, de un *conocimiento* de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como es: o sea, de un contenido psíquico como un todo particular, como síntesis única de lo conceptual-sensorial-afectivo (ii) La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entremos en el asunto) coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente, un “personaje”, una *composición* que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia. Esto se ve con mayor claridad, por ejemplo, en la novela o en el teatro, pero no deja de ser cierto para la lírica. Lo que ocurre es que en este último género el autor recurre más a menudo que en los dos anteriores a utilizarse a sí mismo como “modelo” para su creación (iii) El poeta comunica la representación de la realidad que se forma en la pupila de un personaje: la realidad exterior a él o la realidad que le es interior. En ambos casos, lo importante es que el lector asume por contemplación *lo mismo* (comunicación) que el autor ha contemplado: esa representación que imagina como propia de su criatura (iv) el lenguaje [...] también se impone al escritor como una silenciosa, pero inexorable limitación a sus posibles ocurrencias (v) el poeta que en un momento determinado sea incapaz de decirnos las ideas que hay en un poema suyo, conoce, sin embargo, con precisión máxima la emoción que sus versos suscitan, pues de lo contrario el autor no sentiría su propia obra, cosa absurda por principio (vi) [Los extraterrestres] Al no participar de nuestra estructura psicológica, de nuestro repertorio de instintos, de nuestra experiencia de la realidad, de nuestras creencias básicas y hasta incidentales (o puramente convencionales), o de nuestra moral, los versos del más grande poeta de la humanidad le sonarían incomprensibles, “absurdos”, por muy bien que dominasen el español o el japonés o el ruso (en el caso de que esta posibilidad lingüística no implicase ya una aptitud humanizada) (vii) El arte está configurado *para* los demás hombres, y en consecuencia *por* los demás hombres: es *social* desde su raíz, desde la nebulosa confusa y muda que gira confinada en la mente solitaria del poeta que quiere expresarse⁸⁵

La exaltación de una “emoción” (v) cuya expresividad es autónoma respecto de las “ideas” rectoras del poema y, por lo tanto, la exaltación de la autonomía de un poeta *puro* —o en realidad *bruto* a la manera de un *pinteur bête* o de un artista *brut* que al cabo remite, a través de Dubuffet, al champán *brut*, el más “puro” de los espumosos— respecto del fluido verbal que de él emana, secundariza necesariamente el papel del lenguaje en el proceso de transporte, sin apenas pilotaje, de las cargas sentimentales (i). Bajo esta descripción, el lenguaje queda reducido a parecer poco menos que una esclusa, o peor, un escollo del fluir del torrente sentimental, números rojos para la liquidez de las ideas del poeta (iv). Bajo esta descripción, el lenguaje queda caracterizado por esta suerte de invisibilidad o intangibilidad, “muda nebulosa” de la “raíz” de lo poético (vii), que emana de una noción profundamente logocéntrica del Significado como algo capaz de pre-existir en “solitario” hasta que el poeta logra “expresarse”. El punto se ve más nítidamente definido gracias al ejercicio de teoría-ficción (vi) en el que Bousoño defiende que de llegar los extraterrestres al planeta tierra no comprenderían la poesía no por carecer de lenguaje *humano* sino por carecer de sentimiento *humano* — y nótese que se

concede la posibilidad de que lo lingüístico sea “aptitud humanizada”, pero a todos los efectos aparece descrita al final de la lista, sin vínculo ninguno con las demás, las más propiamente humanas.

Independientemente de la cualidad exagerada de las enunciaciones de Bousoño, es la asunción de la *anterioridad* del poeta y de su contenido mental-sentimental sobre el lenguaje la polaridad que aquí me interesaría describir como antagónica o inversa de otra/s que a la vez se irá/n organizando en el campo de las prácticas constructivistas al calor de las teorías críticas del 68 y sus hipótesis acerca de la formación de la subjetividad en el campo de la palabra. Dichas hipótesis no niegan la subjetividad sino que consideran su configuración lingüística una multiplicidad de posiciones, inflexiones, afectos y especificidades que se van trazando en el juego de significar de un modo irreductible a la sola especie del “yo soy” individual; es más, consideran ese “yo soy” sólo “una parte del sistema más complejo de las relaciones sociales”⁸⁶. Que somos lengua, que el “yo” en el poema es un deíctico en juego y que está en el inconsciente investido por todas las cadenas significantes que lo atraviesen (raza, clase, género, ...) es lo que vienen a afirmar estas prácticas de pensamiento, digamos, orientado hacia el lenguaje y con la que vienen a negociar algunos experimentos, más o menos fallidos o exitosos, del periodo. Y aunque no todos los jóvenes poetas que invoquen el término “lenguaje” como escudo protector indaguen efectivamente en esta redimensión del material de la poesía, digamos que algunos de ellos sí pueden al menos sospechar de la Expresividad averbal que Bousoño describe. Pueden al menos reportar en otro marco de lecturas.

La cadena conformada por la privacidad, genialidad y originalidad que impugnan las prácticas lingüicistas del XX tiene su matriz en la ideología decimonónica de la propiedad que imagina un mundo del que puede disponer, que le puede pertenecer, mediante la representación verbal e imagina un significado con el que puede negociar en transacciones que respetan su unicidad y la sujeción de cada participante/negociante de la conversación. Cuando se imagina a un hablante competente, neutro, aislado, propietario de sus ideas y de las palabras que las expresan, como de su casa y de su perro, se excluye una serie de fenómenos verbales que comprometen profundamente esta imagen, como por ejemplo los rasgos dialectales, registros de clase, patologías del habla y lenguas menores que atraviesan los enunciados de Uno; o como la dependencia que los mismos tienen respecto de por lo menos otro Uno que escucha tras el posesivo “mi” la sucesión de propiedades: mi casa, mi perro, mi dolor, mi idioma. ¿Puede el otro Uno alcanzar a saber completamente, por decir con Wittgenstein, cuánto de *sí* hay en *su* dolor del Uno propietario que lo expresa? ¿Cuánto le duele al dueño del dolor su dolor aunque lo diga *claramente*? ¿Es una cantidad transmisible en las palabras o se trata más bien de una convención dispuesta en forma de frases? ¿Qué juegos establecemos para la construcción de relaciones, saberes y mensajes del dolor de cada quién? ¿No es la lingüisticidad de esos juegos tan compleja como opaca? Y a la vez, ¿no es esta opacidad la condición necesaria del juego incesantemente producido? ¿No es dicha condición verbal la condición sensual del lenguaje, es decir, su corporeidad, su tangibilidad, una carnalidad a veces violenta, a veces placentera...? Si supiéramos exactamente lo que tenemos que decir para referir

las cosas, el trabajo lingüístico se vería reducido a la repetición de una serie de fórmulas congeladas por su propia estabilidad. La opacidad del significado, al contrario, mantiene la verbalidad del lenguaje, o mejor, de las lenguas, en movimiento constante en busca de choques de diferencias, fallos de respuestas y situaciones de reconocimiento entre sujetos bien diversos que vayan haciendo comunicación, que es 'puesta en común' y no, 'transmisión de información', de los mensajes, saberes y relaciones. Lo que las cosas significan es, pues, una producción lingüística de *nadie* o de *cualquiera* atravesada por conflictos de propiedad y apropiación y desmembramientos de unicidad y de sujeción de Unos y Otros bien complejos. El juego de significar es por definición, para estas corrientes de pensamiento del lenguaje, intersubjetivo; la lengua no preexiste al trabajo lingüístico colectivo que la produce, por lo que el sueño de la posesión privada de sus productos no es sino una confiscación ideológica del individualismo capitalista entre cuyos *efectos* históricos se cuentan la nociones de Expresión y Originalidad que subyacen al lirismo. Dicho falseamiento de la condición social del lenguaje podría ser exageradamente ejemplificado por el pasaje (vi) de Carlos Bousoño. Porque aunque reconozca cierta reciprocidad entre lectores y escritores, Bousoño *priva* a todos ellos de la *socialidad* de sus juegos lingüísticos, los “confina” a la individualidad de sus “mentes” y suprime cualquier relación significativa fuera de la “expresión” (libre y unidireccional) de dicha individualidad.

El resultado de una localización del origen de la expresión poética en el poeta mismo es una forma de poema, digamos, con Carlos Piera, “moral”, en tanto “pone en primer término al sujeto” y “presenta episodios de su formación”⁸⁷ y un forma verbal de tipo digamos que *extensivo*, u orientada al sentido, en la medida en que su meta es cosechar un máximo de significados en el máximo campo de lengua disponible (sintagmas nominales, adjetivos, aposiciones, atributivas, subordinadas...). Y esto sirve para describir tanto la poesía de la experiencia y demás figuraciones que defienden una modalidad verbal poco intrincada, como el socialrealismo y el garcilasismo de los 40, o el neorromanticismo, es decir, prácticamente todo el campo lírico de los 40 y 50 en España⁸⁸. Entre, desde y contra este marco se va a recortar una serie heterogénea y excéntrica de usos poéticos *intensivos*, más orientados al lenguaje, que tratarán de extraer un máximo de analfabeticidad del trabajo sobre unas unidades más mínimas y aisladas (sonido, letra, página, verso), tendiendo a la sospecha acerca de la unicidad e identidad del sujeto lírico y a un cierto *formalismo o textualismo*, esto es, un esfuerzo manifiesto por informar, deformar, reformar, sobreformar, subformar, hiperformar o al menos moldear, de un modo textualmente notorio, el material lingüístico. No todos, por no decir que casi ninguno de estos planes, explicitarán su diferencia como enmienda a la totalidad lirista ni mucho menos, pero en las varias zonas de conflicto que producen pueden leerse los efectos de su divergencia tan literalmente como en la recepción de ZAJ. Aquí describiremos tres de estas zonas en función de cómo por un lado se configuraron sociohistóricamente como escenas autorreconocidas y de cómo negociaron, por otro, con/tra las bases melódicas y semánticas del lirismo. Trazaremos el relato en función de cómo salieron del verso más envejecido posible hacia distintos y problemáticos tipos de libertad poética y de ahí, luego, hacia el contexto, en una doble querella que a su vez nombra dos pequeñas fases de este

periodo de por sí breve: la querella de la libertad formal (B) que se da desde poco antes de la mitad de los 60 y la querella del espacio público (C) que tiene lugar desde finales de la misma década.

B. LA QU
ERELLA
DE LA LIB
ERTAD F
ORMAL

LA QUERELLA DE LA LIBERTAD FORMAL

III. 3.

HORIZONTE NOVÍSIMO VS. PLAN CULTURALISTA

El principal escollo a la tarea de invertir el relato de la poesía de la segunda mitad del siglo XX en España, es el que ofrece la polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles* publicada por Josep Maria Castellet en la editorial Barral en el año de 1970⁸⁹. El problema no radica en la superficialidad que confiesen en sendas entrevistas publicadas en 1971 Guillermo Carnero y Ana María Moix: “Yo no sabía por qué escribía poesía, ni por qué novela. Seguramente por ninguna razón. De vez en cuando tenía ganas de hacerlo y lo hacía. [...] La verdad es que siempre, de un modo u otro, escribo para darme gusto; no creo que la poesía sirva para otra cosa que ésta, que por otra parte, ya es una buena razón”, “La poesía que escribo procede directamente de mi sensibilidad, mi historia personal y mi sentido del humor: eso le ocurre a todos los poetas que lo son. Las justificaciones y las poéticas vienen luego”⁹⁰. Al fin y al cabo se trata de producciones casi adolescentes escritas bajo otro parámetro que el valor literario, a saber, como ya hemos descrito, la pulsión de novedad, el deseo de cambio y un auténtico envenenamiento de lecturas poéticas, políticas y críticas internacionales, que conforman, en palabras de Labrador, “un relato colectivo de la liberación respecto del pasado”, “un buen puñado de libros escritos “de un tirón” y “la emoción de un momento de energía poética generacional detenida en el aire”⁹¹, que no es poco. El problema consiste en que la mayor parte de los responsables de la historiografía literaria española, por su inercia a basar en las declaraciones de diferencia la descripción del contenido incuestionado de tales diferencias, hayan reconocido esta nómina tan autocacareada como prácticamente la única revolución real del lenguaje poético hispánico de la segunda mitad del XX, dejando en las casillas marginales y hasta en la ilegibilidad más absoluta las formas poéticas más atrevidas del periodo.

El problema no es sólo que la crítica considere las formas verbivocovisuales escisiones subalternas de lo *verdaderamente* poético y oculte así toda una escena de prácticas concretas y conceptuales, sino que de un modo u otro la crítica ha caído rendida ante el vendedor de lluvia de Castellet y ha comprado el prólogo y los aledaños polémicos de la famosa antología⁹² como *verdad* o *falsedad* de un grupo de poetas que *en verdad* desenfoca y oculta cantidades de escritura coetánea aproximadamente *discursiva* más radicalmente divergente en su persecución del deseo de cambio lingüístico. Libros tan oportunos a 1968 como *La Política* de José Luis Castillejo, a 1975 como *Els jardins de Kronenburg* de Santi Pau, a 1981 como *La depresión en España* de Fernando Millán; libros tan interesantes como *monuMENTALES REBAJAS* (1972), tan imposibles como *Así se hacen las efes* (1978); tan acertados con su plan como *Estampas de ultramar* (1974/1986) o *Maniluvios* (1972); quedan sin leer por no pertenecer sus títulos a las típicas polémicas de etiquetación del periodo.

El problema es que gracias a la inercia de la crítica la órbita de los Nueve ha capturado toda la atención y la energía además de conceptos tan útiles para la lectura de estos y otros libros aún más raros como “vanguardia”, “lenguaje” y, por negación, “realismo(s)”.

Ya discutimos en el primer capítulo la problemática relación de la etiqueta de “vanguardia” con los Nueve. “Generación del lenguaje” es una etiqueta en principio propuesta por Jaime Siles en un artículo de 1976 titulado «Sobre la poesía última de Luis Antonio de Villena»⁹³. Digo “en principio” porque en aquel artículo de no más de media página de *Ínsula* Siles sólo menciona el uso positivo que algunos (¿quiénes?) hacen del término en contraposición del uso satírico que otros hacen de “venecianos”. Nada más cualifica al sintagma “Generación del lenguaje” en aquel texto que tantos otros protagonistas y estudiosos del periodo citarán después. Si acaso Siles sólo describe la poética novísima anterior a 1976 con los previsibles rasgos de “preocupación formal”, “ritual del léxico”, “multiplicación del artificio”. Cuando en enero de 1989 y en la misma revista Siles reevalúe el periodo en cuestión se arrogará haber sido el primero en usar la etiqueta y señalará a Luis Alberto de Cuenca como otro que la emplea dos años después en su también muy citado artículo «La generación del lenguaje»⁹⁴. Menciono tan detalladamente la cadena sólo para poner en evidencia que el proceso de gestación del término está poco motivado en las fuentes primarias y que depende bastante más de la replicabilidad exitosa de las etiquetas en un circuito de publicaciones filológicas. Quiero decir que es en el segundo texto de Siles y no en el primero donde en todo caso encontramos un desarrollo explicativo; a saber: que “el lenguaje y no otra cosa fue [la] materia y protagonista principal” **(i)** porque “el denominador común a todas las declaraciones teóricas que aparecen en antologías y poéticas y que prueban que los novísimos volvieron a restablecer la antigua relación existente entre gramática, retórica y poética, así como una moral o ética del lenguaje, inspirada en las lecturas de Roland Barthes” **(ii)**. Y luego: “[la retórica novísima] subvertía [...] el sistema de representación que es el lenguaje [y] al subvertirlo y por la *forma* (de ese subvertirlo) transgredía el conjunto de las normas impuestas por aquél, descubriendo lo que éstas ocultaban por debajo del disfraz” **(iii)**.

A mi entender las frases (i) y (ii) mezclan peligrosamente la descripción del crítico con lo que los poetas decían de su poesía, por más que luego Siles diga sospechar de los poemas resultantes de tales declaraciones. Exactamente el mismo peligro de absorción correremos aquí una y otra vez, por lo que sólo cabe advertirnos de la precaución de tratar de contrastar descripciones y textos, programas y poemas, citas y fuentes, para entender *también* su divergencia. Creo poder haber leído poemas del periodo que cumplen la descripción de (iii), pero casi ninguno se encuentra en la obra de los Nueve a la que se refiere Siles y entonces temo usar la misma etiqueta. Leer una cosa pero nombrar con otra, a mi entender, resulta en la más absoluta impotencia crítica. El resultado de usar etiquetas blandas para nombrar cosas que no les corresponden ha propiciado que casi ningún otro texto de este periodo resulte no ya catalogable sino mínimamente legible y en consecuencia se redunde una y otra vez en la descripción del fenómeno de las antologías, en la recensión de los artículos de la polémica, en la replicación de clasificaciones anteriores y en la enésima revisión de conceptos creados a

remolque cuya motivación se desdibujó por el camino – si es que no era apenas gas desde el inicio. Si se usa una etiqueta sería bueno ejemplificarla, contrastarla, acotar al menos un poquito su dominio. “Generación del lenguaje” describe a la perfección una polaridad de época que hace que casi todos los implicados en la misma declaren alguna suerte de pertenencia, pero cuya efectividad en la lengua de los poemas oscila lo suficiente como para permitir pensar con ella una regradación de la ruptura que coloca a los Nueve un poco más lejos del centro de la cuestión; tal y como en seguida trataré de exponer mediante el contraste de poéticas, poemas y documentos.

La proposición estética que Castellet presenta consiste en nueve poetas jóvenes intelectuales de clase acomodada que han leído a los simbolistas, surrealistas y beatniks con la fe de poder escribir algo parecido si no en la forma, siempre discursiva y literaria, sí en el aire, en el tono, en el *swing*, bastante acomodaticio, todo hay que decir. La novedad de los Nueve de Castellet y de epígonos como Luis Antonio de Villena (1951), Antonio Colinas (1946) o Luis Alberto de Cuenca (1950), básicamente consiste en diferenciarse del socialrealismo en boga desde 1945, la “escuela de la berza” que tanto les disgusta⁹⁵, forzando una salida de estilo, y no de procedimiento, similar a la que unos años después pudiera hacer, salvando las distancias, la música más comercial de la Movida respecto de los cantautores comprometidos. Lo cual no es poco, pero sí termina, finalmente, por saber a poco. En este sentido los Nueve aparecen como actualizaciones 'rock and roll' –sensuales y juveniles– de esa figura de “joven poeta” tan fetichizada aún hoy en España. Se trata de un *shift*, un cambio de rumbo, sobre una doble orientación, más deseada que elaborada, que garantice la transición tranquila a otro imaginario y semántica, *camp*, más propios de la era del consumo que de la era autárquica: salir de los topoi y temas del compromiso social y salir de la melodía del verso, digamos, populista, hacia una supuesta modernidad poética que consistiría en *sonar* internacional y literaria o, mejor aún, libresca, por referirse constantemente a otros libros o a otros objetos de cultura prestigiados, a su vez, por otros libros o cuadros o cómic o películas, ya sean de alta o de baja cultura⁹⁶.

Si se lee uno de los textos más descriptivos de ese dispositivo que se dio en llamar también a remolque “culturalismo”, como es «Cuatro formas de culturalismo» de Guillermo Carnero⁹⁷, se comprobará cómo el giro consiste, en primer lugar, en descartar la inclusión de cualquier objeto “extraliterario” en aras de la inclusión de cualquier objeto cultural considerado “consustantivo al poema”. El problema es que, de no consistir en un vínculo similar al que existe entre pintura y cultura o gastronomía y cultura, la “consustancia” de lo cultural a lo literario refiere simplemente la preeminencia de un tema (la cultura) sobre otro tema (la actualidad política por ejemplo), o sea, una particular inflamación léxica del poema, que se llena de nombres propios, palabras clave, *topoi* clásicos, motivos frecuentes, personajes conocidos. La “consustancia” es tan sólo una norma del gusto que no implica, como el propio Carnero defiende y como defienden a ciegas algunos cuantos críticos⁹⁸, una “autonomización del lenguaje del poema”, sino una reducción de la literatura a los límites temáticos de su código endogámico, esto es, casi una suerte de actualización del “decoro”, por la cual lo apropiado a un texto literario sería cumplir con la etiqueta, en este caso, de no hablar de

política en la mesa. En la mejor tradición pequeñoburguesa, la etiqueta culturalista tampoco considera decoroso un cuerpo excesivamente expuesto, una boca abierta, diríamos, que al hablar deje ver la comida. Es por ello que en el texto programático-a-posteriori Carnero se cuida de anunciar un pulimiento de la expresividad de la primera persona, singular o plural, del socialrealismo, mediante la propuesta de una suerte de “personaje analógico”, “personaje histórico”, “correlato vital”, al que críticos como Ángel Luis Prieto de Paula han dado por válido en función de cierta “contigüidad psíquica” entre personaje y autor y cierta “reserva sentimental” que salvaría al texto, no sabemos de qué forma, porque no se explica, de constituir una simple “confesión”⁹⁹. ¿Pero podemos de verdad creer que si el pronombre “yo” que habla en, por ejemplo, un poema de Pere Gimferrer se da a sí mismo, por aposición, el nombre del poeta modernista Hoyos y Vinent (“Yo de vivir, Hoyos y Vinent, vivo...”) un efectivo desplazamiento subjetivo se produce? ¿Y es este yo un yo distinto del «Para que yo me llame Ángel González...» del poeta del mismo nombre [266]? ¿En qué podría consistir la “contigüidad psíquica” de un sujeto del XIX con uno del XX, seriamente? ¿No será esta analogía *reservada* una suerte de disimulo, apenas una máscara, del mismo tipo de efluvio sincero que caracteriza la poesía moral antes descrita pero añade la nostalgia de un país literario inexistente: “Yo, de vivir, Hoyos y Vinent, vivo, / tanto daríamos, creedme, / para que nada se alterase, para / que el antiguo gran mundo prosiguiese su baile de galante armonía,” [55]? El propio Guillermo Carnero en la entrevista a Campbell cita hasta dos veces la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño –“el intento de teorización más completo escrito en lengua castellana a propósito de la creación poética”¹⁰⁰– dando a ver una poética de signo moral sólo un poco más sutil, más estilizada, que la de sus mayores:

El poema no tolera recetarios, y la excesiva abstracción (ya lo ha dicho muy acertadamente Carlos Bousoño), el alejamiento de la problemática individual, lo perjudica. En la poesía social hay una valiosa lección que aprender: la de los pocos poetas de su censo que han logrado, con un dominio de la técnica, contemplar sus “ideas” desde la perspectiva de sus «sentimientos».¹⁰¹

Resulta dudosa, entonces, la declaración de la supuesta autonomización del lenguaje del poema, ya que en ningún momento se refiere a la autosuficiencia del material verbal del texto sino a una sustitución de temas: la cultura “consustantiva” por la realidad “extraliteraria”. Resulta muy dudoso también que el anticonfesionalismo o distanciamiento declarados por Carnero impliquen, como describe Ángel Luis Prieto de Paula, una conversión verbal efectiva del *ego* en *id*. Al menos en este trabajo no nos fiamos de tal *verdad*. Bien al contrario, consideramos que en el poema típicamente culturalista se sigue dando una proyección romántica del ego, bajo tal o cual nombre, y una proyección semántica de la lengua hasta la extenuación de las imágenes, que se ven, además, sobrecargadas por los numerosos intertextos que las cruzan y que no refractan ni recomponen ningún tipo de alteridad sino que procuran al autor de parapetos ficticios idénticos a la clase, género, raza, lengua, lecto y registro en la que se quiere inscribir. Si acaso sí comparto, con Labrador, que la inscripción biopolítica en las ficciones literarias decimonónicas por la cual una parte de la juventud de los 60 y 70 pasó a vivir y hacer de un modo más o menos bohemio, dandy, maldito, compulsivamente lectoescriptor o, mejor aún, literaturizado, constituye un rasgo radicalmente distintivo de la zona

ampliada novísima, de nuevo más propio de otros autores (Ibars, Saavedra, Pereiro, Noguerol...) que de ocho de los antologados por Josep María Castellet¹⁰². De hecho, veo útil renegociar el término lanzado por Castellet para nombrar toda la composición “demoenergética” descrita por Labrador en su serie de trabajos de historia cultural-químico-poética de la Transición en España y que incluye a una juventud de *envenenados por la literatura* que va a soñar, a la vez que lee, diversos proyectos de nueva ciudadanía y, añadimos, diversos planos de salida de la lengua nacional, diversos planes de poética.

Con Labrador creemos que ser joven e inquieto en los entornos de 1964-68 pasaba en un número no menor de casos, no todos de letras, por la participación de una fábula de iniciación neorromántica cuyo héroe identitario era, por entonces, el poeta, no se sabe hasta qué punto de género masculino, y cuya fuente de subversión moral eran los libros. Así pueden leerse los inicios poéticos de personajes culturales tan diversos como Pepe Ribas, Herminio Molero o Antonio Maenza. Así, en términos desde luego más biopolíticos que formales, también pueden leerse las inconsistentes poéticas con que se presentan los nueve elegidos, casi todas ellas salpicadas de nombres propios de artistas/escritores/músicos y frases ocurrentes; como es el caso de la de José María Álvarez [fig. 56].

Estimado Sr. Me pide Vd. una Poética. Me acuerdo de aquella noche en que tocaba Johnny Hodges. Y un curioso le preguntó que cómo tocaba. Entonces Johnny se quedó mirando, cogió el saxo, y empezando JUST A MEMORY, dijo. Esto se toca así. Mire Vd. Yo escribo igual que aquella gente se iba con Emiliano Zapata. No sé qué decirle. Escribir, aparte de todo, me parece una especie de juego. La Ruleta Rusa, por supuesto. Considerando, además, que mi verdadera vocación es jugador de billar o pianista. Si tuviera que encerrar en una sola frase lo que pienso de mi trabajo, le diría aquella del maestro A. Breton: AQUÍ Y EN TODAS PARTES HAY QUE ACORRALAR A LA BESTIA LOCA DEL USO. Suyo, J.M. Álvarez

Fig. 56. José María Álvarez, poética en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)

Así, en tanto artefactos semánticos generacionales, pueden pensarse los imaginarios contruidos por toda la serie culturalista de libros que hacen su aparición antes de la antología, y graduarse, a su vez, en tensión con otros textos de importancia concéntrica o excéntrica a ésta, cuyo grado de discusión y elaboración de la salida del orden léxico-temático y formal del poema realista da en partes más conflictivas del mismo imaginario y en zonas más oscuras de la (contra)cultura. *Novísimo* es, pues, el nombre del horizonte biopolítico de cambio poético y *culturalista*, el nombre de uno de los planes de lengua que lo articulan: el más conservador formalmente y el más ensimismado culturalmente¹⁰³.

En España en los años 60 y 70, las mejores estrategias de salida de la forma moral y extensiva de poema discursivo y *su* lengua literaria nacional llegaron de parte de las más raras y menores estrategias de escritura y de cultura; precisamente de parte de los planes más explícitamente distantes del blando dispositivo culturalista que absorbió casi todas las declaraciones de su tiempo en la forma más típica y reducida de poema. Hay que decir que

estas formas críticas, extrañas, reaccionarias o disidentes, la mayor parte de las veces, y tal vez no por casualidad, estuvieron vinculadas a las más salvajes prácticas de vida y muerte (suicidio, drogadicción, disidencia política) como es el caso de, entre otros, Fernando Merlo (1952-1981), Eduardo Hervás (1950-1972), Leopoldo María Panero (1948) y, de un modo más pasivo o azaroso, pues murió por enfermedad, Ignacio Prat (1945-1982). Otras estrategias de exilio del poema clásico y del *país físico y político* que constantemente lo reproducía, como fueron las vías de José-Miguel Ullán (1944-2009) y de Justo Alejo (1935-1979¹⁰⁴), se alejaron peligrosamente del dominio formal discursivo y el decoro literario de sus pares. Quedaron, por ello, confinadas a una suerte de marca-autor que las volvió casos aislados y no procedimientos frecuentes del arte poética a partir de entonces. En el cruce de todas las vías, en corazón y en reacción, quedó el verso anverso del poeta quizás más brillante y disidentor de su generación, otro que también atravesó todos los riesgos vitales y químicos del periodo: Aníbal Núñez.

El porqué esta constelación de nombres no pudo o no supo o no quiso o no se inmoló por existir e instalarse en el centro de la norma literaria es más intrincado que cualquier fácil teoría conspiratoria, y comporta al menos un asunto de campo y al menos un asunto consecuente de legibilidad. De la lista antes citada sólo José-Miguel Ullán tenía para el año de publicación de la antología de Castellet varios libros impresos en El Bardo, la misma editorial barcelonesa en cuyo catálogo figuraban para la misma fecha dos libros de Gimferrer, dos de Manuel Vázquez Montalbán (1939), el primero de Ana María Moix (1947), el segundo de Antonio Martínez Sarrión (1939). En el año 1971 Guillermo Carnero (1947) ya tenía publicados nada menos que cinco libros, Félix de Azúa (1944) tres, Antonio Colinas (1946) había sido accésit del prestigioso Premio Adonais con su segundo libro y Leopoldo María Panero (1948) había publicado *Así se fundó Carnaby Street* en la colección Ocnos, auspiciada por entonces por la editorial Barral. Aunque un año después Aníbal Núñez consiguiera publicar *Fábulas domésticas* en la misma Ocnos, por recomendación de Montalbán y tras quedar finalista del IV premio de poesía Vizcaya ante el *No time for flowers* de Ana María Moix, no repitió la suerte de editar hasta siete años después en un sello diminuto de tirada reducida y de escasa distribución; esquema de publicación parecido al que siguieron el resto de sus libros, casi todos póstumos. Algo hay de pasivo y algo hay de activo en este devenir secreto de Núñez, agudizado a lo largo de la década del 80. Del mismo modo Ignacio Prat, que pertenecía al meollo social de los Nueve, se robó de una edición más pública de sus obras a causa de una autoexigencia tan enfermiza como refleja que al ir a regalarle su plaquette primera, *Trenza*, a Vicente Aleixandre arrancara cuatro de los nueve poemas que la componían. De edad más avanzada, Justo Alejo inició la andadura poética que nos interesa en 1965, a la par que los *senior* de Castellet; pero al contrario que estos, lo hizo dentro de una humilde colección de plaquettes impresas por la librería de Valladolid que solía frecuentar hasta mudarse a Madrid en torno a 1967¹⁰⁵. Hervás y Merlo, el par más joven de la constelación, por también vivir lejos de las capitales literarias y por sus prácticas vitales sin duda poco decorosas, se vieron abocados a la autoedición tardía de unas “obras completas”, que en ambos casos dan la medida sorprendentemente breve de la duración de sus vidas¹⁰⁶.

Con este haber biobibliográfico tan escueto y secreto, está claro que ninguno de la lista iba a poder ni pudo plantarle cara al plan culturalista. Tampoco iban a tomar ni a querer tomar el poder quienes exploraron hasta el final renuncias al mundo y la norma, *noes* tan fuertes como la drogadicción o el suicidio. Y es que a nada que se lean atentamente las líneas que cada uno de ellos dejó escritas se percibirá la inquietud permanente, la hipercrítica, la belicosidad, de un Merlo que, por ejemplo, dejó de escribir a los 21 para abrazar toda clase de cultos químicos, nocturnos y religiosos; de un Prat que también abandonó la escritura después de trazar los más oscuros grafos del periodo; de un Núñez que apenas salió de la ciudad de Salamanca salvo unos pocos meses en los que probó fortuna como profesor de instituto en Extremadura; de un Hervás que no pudo soportar la crítica de “pequeñoburgués” que le hiciera un compañero de militancia en Bandera Roja, sin que esto fuera la causa pero sí una de las tristezas que le llevaron al suicidio más temprano. Si una hace por indagar en la figura de Justo Alejo, acaso el más desplazado, desclasado y desfasado de todos ellos, en seguida intuye una cierta misantropía además de una posición crítica y estética difícilísima de sobrellevar siendo, como era, cargo militar¹⁰⁷. De *29 poemas* a *Cristal de Lorena*, las líneas de Aníbal Núñez desmienten una y otra vez a quien pueda creer que él iba a negociar su insatisfacción con ningún desarrollismo urbanístico, ético, estético, poético o político, que tal era su plan llegado el punto, y así de algún modo fue cumplido por él y por quienes, como él, cayeron prácticamente en el olvido antes incluso que en la muerte. Todos, de algún modo, iban a cumplir su plan hasta el final. Y si ellos, por borrarse antes de tiempo del mapa y del discurso público, no iban a poder defender sus escrituras, está claro que la dificultad de legibilidad que éstas planteaban nunca lo haría por sí misma.

Si las condiciones materiales de emisión fueron precarias y escasas, secretas y de poca tirada, las condiciones hipotéticas de recepción que hubieran proporcionado una posibilidad de lectura a estas difíciles formas de escritura, son, podríamos decir hoy, tan cercanas a la ciencia-ficción como lo es hoy preguntarse hipóticamente acerca de qué hubiera pasado si en el año 1966 el único poeta de la lista que sí tuvo opciones de vencer, José-Miguel Ullán, no se hubiera marchado de España y su némesis en los Nueve, Pedro Gimferrer, no hubiera ganado el Premio Nacional de Poesía con el poemario *Arde el mar*. El dato del cruce de caminos lo trae Juan José Lanz en uno de sus exhaustivos trabajos sobre el periodo¹⁰⁸ y es muy útil para escenificar el doble proceso metamórfico, del campo y de la legibilidad, del que venimos dando cuenta: el traspaso del cinturón de campeón de la poesía juvenil que se produce y cierto “cambio de gusto” en que este reordenamiento se traduce. Antes de marcharse a Francia para evitar el servicio militar, que finalmente se vería obligado a cumplir al regresar diez años después, Ullán era el “poeta joven” al mando, reconocido ya por tres libros de poemas (*El jornal*, *Amor peninsular* y *Un humano poder*) y cierta influencia editorial en colecciones que como *El Bardo* pugnaban por aparecer como precursoras del cambio cultural en marcha¹⁰⁹. Si bien Ullán nunca perdió su posición privilegiada en el campo literario, que se vio reflejada en cargos periodísticos y culturales de importancia además de en una asidua publicación de libros a menudo caros de editar, lo cierto es que ninguno de sus textos acompañó esa preeminencia de un furor, aura o culto similar al que se le suele adjudicar al poemario ganador de su sucesor en el cargo.

Arde el mar aparece en los relatos de los 60 y 70 como un acontecimiento fundacional, una lectura que trastoca los deseos y escrituras de una generación (Labrador), probablemente por citar a mansalva el sistema de referencias con que ésta se estaba constituyendo subjetivamente. El propio Gimferrer, agente activo de conexión del mapa novísimo, se encarga de promocionar su libro en estos términos, de leerlo como el “único y frágil síntoma de un posible cambio de gusto”¹¹⁰, de anunciar, al cabo, un cambio sobrevenido a una generación que le reconoce como guía. Ullán no llega a lograr tal grado de relevancia informativa/fetichista generacional, pese a que un libro como *Soldadesca* (1979) bien podría dar cuerpo, tal como suele comentar Pujals Gesalí, a una de las experiencias de época más universales para al menos la mitad de la población¹¹¹, la mili. He ahí que la oscuridad verbosa de Ullán, especialmente al regresar de Francia, ralentiza la identificación inmediata del lector que busque mensajes en lugar de letras y *manchas*; he ahí que esta opacidad un tanto densa no acaba de ganar el favor de cierto público más propenso a cierto pop que a cierta abstracción informalista. Ullán siempre acusará a Gimferrer de orquestar la antología de Castellet para el propio lucimiento, para la construcción de un contexto que lo enuncie con un papel de primado totalmente inmerecido¹¹², pero lo cierto es que la virulencia y amargura con que Ullán atacará siempre el artefacto de Castellet y la figura de Gimferrer, no revertirá nunca la equalización de relevancia que su propia obra experimenta en esos años. Es más, la posición extramuros, un tanto victimista, que adquiere el discurso de Ullán de algún modo se sustenta sobre el reconocimiento de esos muros de la ciudad de la que fue expulsado por díscolo, esto es, de la exclusión que sufrió de la nómina de los Nueve¹¹³. En vez de una disputa de poética que establezca otras premisas de lectura –sobre, por ejemplo, esos tres términos robados por la ligereza de los Nueve: lenguaje, vanguardia, y por negación, realismo– y funde, en consecuencia, otro campo donde su escritura pueda leerse también en términos de comunidad; parte del ataque se organiza como lamento por un paraíso perdido que, honestamente, pudo pero no llegó a existir. Las consecuencias de una dinámica de campo así serán que, al cabo, ganaron legibilidad las poéticas menos atrevidas en el uso del lenguaje y triunfó la fatalidad como relato de cualquier vía de escritura más o menos diferente o exterior de la hegemónica.

III.4. PLAN LOGÓFAGO

(a) La vía Ullán. La vía Alejo. La vía Aníbal

La vía Ullán, como la de los poetas Aníbal Núñez y Justo Alejo, probablemente funde su marcado constructivismo en el contacto que mantuvo a lo largo de su vida con pintores. José-Miguel Ullán era pintor, como también lo era Aníbal Núñez. Como poeta Ullán frecuentó las colaboraciones con algunos de los pintores españoles más importantes de la segunda mitad del siglo, todos ellos de mayor edad: Antoni Tàpies, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Eduardo Chillida y Joan Miró, entre otros. Desde *Soldadesca* (1979)¹¹⁴, uno de los libros más exuberantes del Momento Analítico, Ullán incorpora material pictórico de estos amigos, a la vez que comienza a generar contenido visual él mismo. La deriva atravesará desde la serie de libros *Funeral mal* (1972-1985)¹¹⁵, donde todo tipo de emborronamientos (tachones, figuras informes) mixturán las letras del texto, hasta *Ni mu* (2002), que se compone únicamente de pintura, de trazo y no de letra, en ejercicios de escritura articulados cada vez más sobre núcleos semánticos metaliterarios y autorreflexivos. La brújula estética de estas influencias es, claramente, el informalismo de los 40 y 50, y hasta cierto punto funciona para comprender el fraseo sin redes semánticas ni melodías reconocibles escrito por Ullán a lo largo de su obra; esa estética del material (en este caso lingüístico) expuesto de forma cruda y radiante como emisor de sí mismo, conformado las más de las veces en zonas de sentido disjunto, las menos como argumentaciones. Lo que Ullán expone es el color y la textura, los trozos de grafía y sonido que resten en la palabra escrita. Es más, diríamos que Ullán conserva hasta los tonos ocre y grises de un Tàpies a la hora de elegir las palabras que llenan estos versos, casi siempre secas, agrestes, poco placenteras, puntiagudas, resabiadas; más allá de las “palabras”, estos trozos se convierten en las *manchas nombradas* que dan título a uno de sus libros, publicado en 1984.

La abstracción también orientará alguna de las tendencias sintácticas abruptas que se encuentran a lo largo y ancho de la obra de un Aníbal Núñez en la onda pictórica del grupo El Paso. Si bien en este caso las frases pierden de un modo menos pronunciado marco contextual y redes semánticas, digamos que llegan a mantener de un modo tenso una figuración. El color logrado por Núñez es, al cabo, de un rojo o de un cobrizo más intenso, e incluye, como veremos, los tonos óxidos de metales léxicos y escombros verbales encontrados y atesorados. La órbita plástica en la que se mueven Núñez y Ullán explica en parte el formalismo de sus propuestas poéticas, o al menos cierta necesaria conciencia que ambos parecen poseer de estar trabajando con unos materiales muy concretos: los verbales.

Justo Alejo va a criarse asimismo entre un grupo de pintores autodenominado en 1967 Grupo Simancas¹¹⁶. El contacto con ellos, además de con Francisco Pino, pudo aportarle un conocimiento mayor del repertorio formal de las vanguardias históricas internacionales; si bien él manejaba también lecturas poéticas vinculadas a tal espacio creativo (la obra de César

Vallejo, principalmente). Pese a las obvias diferencias de estas tres vías de escritura, lo cierto es que Ullán, Alejo y Núñez ofrecen una interesante isobara a la hora de pensar la zona novísima desde luego que no sólo regional¹¹⁷, sino poética, pues se trata de tres escrituras prolíficas, virtuosas, bastante más elaboradas que cualesquiera otras del periodo respaldadas por proyectos de construcción de lo más reconocible cada uno. Tres cotas singulares son y las tres probablemente marcan la altura más alta de salida del poema y del verso lírico tradicionales hacia un afuera que, eso sí, ellos no acabaron de hollar, pues su plan de lengua en ningún caso ansiaba tal contacto.

Ya fuera por convicciones políticas o estéticas, ni Aníbal Núñez, ni José-Miguel Ullán, ni Justo Alejo –como tampoco Fernando Merlo ni Eduardo Hervás– quisieron declarar una renuncia explícita a un contenido “extraliterario”, aunque los tres fundaran planes de escritura bastante alejados de las formas típicas del socialrealismo. Aníbal Núñez llegó incluso a defender la pervivencia de este estilo en una carta firmada junto a Julián Chamorro Gay y publicada por la revista *Triunfo* en el año 1970, que viene a ser, en verdad, un ataque al centralismo y superficialidad de la antología que poco después publicaría Castellet. Ullán llegó a vincular directamente el esteticismo de los Nueve “con los balbuceos precapitalistas de un país mentalmente medieval...”¹¹⁸. Alejo, por su parte, descompone las letras del término castelletiano para señalar entre ellas los mismos mimbres que conformarían cualquier eslogan publicitario, señalando así el carácter promocional mercantilista que los otros sugerían: «LOS eneADAS»: “en rumor de los MAXIcondales nhueví- / simos [... / ...] Glo - / ria, sin embargo a ellos, sin muerte, juicio, ni infierno [...] / NOVÍSimos / NO / Ví / Si / NUEVÍsimos / y casi / NUEVE / SIMAS / de / OTRO / abril / très bien / très CAMP / very / SEXY- / BARRAL [...]” [60]. Ninguno de los tres va a necesitar imitar la moda y los modismos emitidos desde Madrid y Barcelona, pues sus proyectos de escritura se articulan sobre otras direcciones de poética más fuertes que un mero uso léxico-temático. Es más, en lo que parece una reacción progresivamente pronunciada, Aníbal Núñez irá atesorando dentro de los poemas un léxico cada vez más arcaico (ya se verá cuánto) e incluso *viejo*, que testifique sobre la disolución del código ancestral bajo el proceso de urbanización del espacio rural: “es el nombre de aquello que destruyes / lo menos que debieras de saber y lo bastante / como para no destruirlo” [148]. El otro diccionario manejado por Aníbal, el vocabulario desarrollista, da cuenta del feísmo y del absurdo con que el orden del consumo desertifica la diferencia de sujetos y ciudades. Justo Alejo opera una descripción del mismo proceso de vaciado, pero su apuesta pasa por sobreescribir, o mejor, reletrear, los letreros con los que ese orden homogeneizador escribe los muros ideológicos de las cabezas y las calles: la publicidad [61].

La de Alejo y la de Núñez son dos operaciones poéticas altamente elaboradas y, si se quiere, comprometidas con la crítica del espectáculo. Dos poéticas que discuten con el sistema económico en términos de lenguaje o que por lo menos construyen sus poemas en tensión con espacios discursivos ajenos a la literatura, como la publicidad, y con lenguas ajenas, como la rural, a la decorosamente literaria, o libresca, que por aquellas fechas vivía una hinchazón sin

precedentes. Ullán también incorporará estas lenguas, especialmente en sus primeros poemarios –*El jornal* (“Estripa / terrones / Paco”), *Mortaja* (“La Tarara tiene / un higo en el culo / acudid, vecinos, que ya está maduro”) y *Maniluvios* (“con sabañones / y carranca, / , oh padre, / joderás mucho / con la Reina)– con franca inclinación “social”, pero innovaciones formales¹¹⁹. Así por ejemplo, la tercera sección de *Mortaja*, «Ficciones», se compone de una serie de textos tomados literalmente de las páginas de sucesos del periódico, entre cuyos accidentes, suicidios y asesinatos, pueden leerse marcas de clase –obrero, lumpen, campesina– y casos de flagrante explotación laboral: “Cuando trabajaba como picador / en una mina de Villanueva / resultó sepultado / y muerto / por un desprendimiento del terreno ...” [fig. 64]. Al cabo, lo que el procedimiento desvela no es la igualdad de todas las personas en la muerte, sino la igualdad apolítica de todas las muertes por la prensa, en un ejercicio de denuncia que no palidecería frente a los enunciados de ningún poema, pero sí que interrogaría sus estrategias de composición.

Años antes, José Hierro había intentado un ejercicio parecido en el poema «Requiem» [fig. 66], al transcribir la esquila de un español muerto en la ciudad de Nueva York como un migrante más, de cuya biografía había sido suprimida la derrota política que propició un exilio económico aparentemente neutro. El problema con Hierro es que no puede limitarse a transcribir tal como anuncia, “me he limitado a transcribir...”, sino que necesita añadir frases de su cosecha, “no he dicho a nadie que estuve a punto de llorar”, y versificar mínimamente todas las partes incluidas en una melodía *para-áurea* que viene a hilar toda su obra. En este sentido, es el horizonte analítico el que sí permite a Ullán cumplir con el ejercicio compositivo a rajatabla [fig. 64]. Uno y otro manejan contenidos similares, pero disponen de herramientas crítico-poéticas diferentes para conformarlos. ¿En qué medida uno de los dos, los dos, o ninguno, escriben poemas realistas? La comparación demuestra que lo que el Realismo sea no consiste en un compromiso político *per se*, sino en un procedimiento poético, no necesariamente adscrito a la transparencia, la descripción y la enunciación de consignas explícitas. De hecho, el procedimiento de *inexplicitar* lo que hay y abunda podría pensarse como dispositivo de emergencia de lo que no hay y falta, esto es, de mostración de otros aspectos de lo real que también articulan la opresión, represión y explotación de los sujetos a quienes un hipotético poema realista-constructivista querría dirigirse.

III

Cuando trabajaba como picador
 en una mina de Villanueva
 resultó sepultado
 y muerto
 por un desprendimiento del terreno
 el minero
 José González García
 de cuarenta y un años de edad
 deja
 viuda y siete hijos

Fig. 64. José-Miguel Ullán. *Mortaja*, 1970

RÉQUIEM

Manuel del Río, natural
de España, ha fallecido el sábado
11 de mayo, a consecuencia
de un accidente. Su cadáver
está tendido en D'Agostino
Funeral Home. Haskell. New Jersey.
Se dirá una misa cantada
a las 9.30 en St. Francis.
Es una historia que comienza
con sol y piedra, y que termina
sobre una mesa, en D'Agostino,
con flores y cirios eléctricos.
Es una historia que comienza
en una orilla del Atlántico.
Continúa en un camarote
de tercera, sobre las olas
—sobre las nubes— de las tierras
sumergidas ante Platón.
Halla en América su término
con una grúa y una clínica,
con una esquela y una misa
cantada, en la iglesia St. Francis.
Al fin y al cabo, cualquier sitio
da lo mismo para morir:
el que se aroma de romero
el tallado en piedra o en nieve,
el empapado de petróleo.
Da lo mismo que un cuerpo se haga
piedra, petróleo, nieve, aroma.
Lo doloroso no es morir
acá o allá...
Réquiem aetérnam,
Manuel del Río. Sobre el mármol
en D'Agostino, pastan toros
de España, Manuel, y las flores
(funeral de segunda,
caja que huele a abetos del invierno),
cuarenta dólares. Y han puesto
unas flores artificiales
entre las otras que arrancaron
al jardín... Libérame Dómine
de morte aeterna... Cuando mueran
James o Jacob verán las flores
que pagaron Giulio o Manuel...
Ahora descenden a tus cumbres
garras de águila. Dies irae.
Lo doloroso no es morir
Dies illa acá o allá,
sino sin gloria...

Tus abuelos
fecundaron la tierra toda,
la empapaban de la aventura.
Cuando caía un español
se mutilaba el universo.
Los velaban no en D'Agostino
Funeral Home, sino entre hogueras,
entre caballos y armas. Héroe
para siempre. Estatuas de rostro
borrado. Vestidos aún
sus colores de papagayo,
de poder y de fantasía.
Él no ha caído así. No ha muerto
por ninguna locura hermosa.
(Hace mucho que el español
muere de anónimo y cordura,
o en locuras desgarradoras
entre hermanos: cuando acuchilla
pellejos de vino derrama
sangre fraterna). Vino un día
porque su tierra es pobre. El mundo
Libérame Dómine es patria.
Y ha muerto. No fundó ciudades.
No dio su nombre a un mar. No hizo
más que morir por diecisiete
dólares (él los pensaría
en pesetas) Réquiem aetérnam.
Y en D'Agostino lo visitan
los polacos, los irlandeses,
los españoles, los que mueren
en el week-end.
Réquiem aetérnam.
Definitivamente todo
ha terminado. Su cadáver
está tendido en D'Agostino
Funeral Home. Haskell. New Jersey.
Se dirá una misa cantada
por su alma.
Me he limitado
a reflejar aquí una esquela
de un periódico de New York.
Objetivamente. Sin vuelo
en el verso. Objetivamente.
Un español como millones
de españoles. No he dicho a nadie
que estuve a punto de llorar.

Fig. 66. José Hierro. *Cuanto sé de mí*, 1957

(b) Del metro al verso libre

En 1957 José Hierro no pudo escribir otro «Requiem», no pudo escribir de otro modo el «Requiem» [fig. 66] si es que se compara con algunas páginas de sucesos recolectadas y reescritas por José-Miguel Ullán en *Mortaja* (1970) [fig. 64]. Aunque unos años después, en el *Libro de las Alucinaciones* (1964), José Hierro pueda escribir unos cuantos buenos poemas *de época*, esto es, y tal como propone Germán Labrador, sincrónicos del imaginario del dispositivo novísimo¹²⁰, unos años antes el procedimiento de apropiación de las palabras de un texto no literario como la esquila difícilmente podía acontecer en toda su analfabeticidad. Pese a que dice haberse “limitado a / reflejar aquí una esquila / de un periódico de New York. / Objetivamente. Sin vuelo / en el verso. Objetivamente”, Hierro no puede, como sí puede Ullán, dejar de sobreponer los efectos afectivos de unas *palabras personales* y de una métrica clásica a los efectos distanciados de la técnica de apropiación de la fría lengua periodística. La cuestión no consiste sólo en un asunto de fechas, ni mucho menos se reduce a un asunto de estilos. Aún cuando el prosaísmo de «Requiem» resalta ostensivamente entre el resto de textos del mismo libro¹²¹ y de la obra, tan melódica, de Hierro, lo que finalmente se percibe es que él no consideró en ningún momento del ejercicio de composición de este poema dejar de medir, de silabear endecasílabos, eneasílabos y alejandrinos, así como no quiso evitar comentar, sobreescribir, añadir *sus* palabras literarias a las palabras de textura más prosaica y extranjera encontradas en la esquila del periódico. De hecho, puede que parte de *su* marca de autoría, el *hierro* (JH) con que marca a fuego la propiedad de las palabras que él escoge, esté forjado en una melodía que no por moldeada en metros que cualquiera podría usar deja de ser reconocible. Una particularidad métrica y una paradoja de autoría similares probablemente también definan la divisa y el sonido, la divisa sonora, de Aníbal Núñez (AN); en cualquier caso, aquí importa resaltar que el hierro de JH no puede dejar de marcar en las palabras que escoge los surcos de unos versos que suenan a *sus* versos.

Tampoco puede ni quiere Hierro dejar de conmoverse hasta las lágrimas ante la noticia de “un español como millones de españoles” muerto, rezado y velado de forma anónima entre otros muertos anónimos de miles de nacionalidades en un *Funeral Home* barato de una ciudad cualquiera de la megalópolis de la costa Este norteamericana. No sólo porque Hierro conocía personalmente al muerto, un familiar de su mujer, Ángeles Torres, sabía que ese muerto no era tan sólo un migrante anónimo. La causa de esta desaparición identitaria en el país de los comienzos no se debía tan sólo a la economía de posguerra española (“vino un día / porque su tierra es pobre”), sino que en el origen de la pobreza material de este muerto hay una derrota y un proceso de derrota simbólica, y hasta una guerra (“derrama sangre fraterna”), que acaba con una cultura ancestral en la que se moría por “locura[s] hermosa[s]”, y se era velado con los propios “entre hogueras / entre caballos y armas”; de modo que al morir entre polacos e irlandeses y españoles en Haskell, New Jersey, ese tal *Manuel del Río* en verdad moría en la desmemoria de su tierra, en una suerte de exilio del código, más que de la nación, que signifique para Hierro “España”¹²². A este exilio subalterno que se oculta entre las frías frases de una descripción de diario es al que canta como en voz baja José Hierro, como quien así

asistiera a un establecimiento frío y a un frío funeral para tararear unos eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos que alguno de los presentes pudiera reconocer como “casa”. La casa es en este caso la memoria. Unos versos de memoria. Una memoria en versos.

¿Hasta qué punto la poesía española del siglo XX no estaba ni está todavía sujeta, contenida, memorizada o fosilizada en la métrica del Siglo de Oro? ¿Cuánto de lo que escriben los poetas de posguerra no viene moldeado por un poema de Lope, por uno de Calderón, además de por los poemas del 27 que todavía se puedan leer? Esta cualidad podría rastrearse perfectamente en los textos, pero es un rasgo que salta inmediatamente a la vista si se tiene la oportunidad de charlar sobre poesía con alguno de los poetas del medio siglo, pues resulta muy frecuente que ellos traigan líneas, citas y poemas de memoria a la conversación¹²³. Y es que la escuela de poesía en la que se criaron, además de definirse por la escasez, lo hizo por la persistencia del esfuerzo lector de los clásicos hispanos. El propio Hierro relataba cómo memorizó algunos de estos libros durante su estancia de cinco años en las cárceles franquistas¹²⁴. No hay modo de leer a Hierro sin leer a Lope o a Calderón *de memoria*, además de los eneasílabos arromanzados de *El alcázar de las perlas* de Villaspesa¹²⁵ y no sólo por la cantidad de referencias más o menos explícitas que por ejemplo pueblan *Cuánto sé de mí*, sino por este hilo melódico que cose los versos de un modo que vuelve imposible limitarse “a reflejar aquí una esquela” sin el “vuelo” de unos metros que la transportan a un espacio sonoro y léxico tradicionalmente *poéticos* y, por qué no, tradicionalmente *españoles*. Una memoria de la lengua (función épica) guardada en una métrica de memoria (función lírica). Es de esta melodía, y del léxico que en ella se transporta, de la que intentarán liberarse un par de generaciones de las distintas juventudes poéticas peninsulares a partir de 1964, con resultados bastante dispares.

Se me ocurren pocos textos que ejemplifiquen mejor el ataque que recibe por aquellos años la estructura semántico-melódica, el verso medido literario del viejo orden lírico, que los varios pianos intervenidos que se encuentran expuestos en el museo Vostell, museo fluxus que a su vez podría constituir, por sí mismo, una de las piezas principales de la colección analítica que aquí exponemos. En el predio expositivo de Malpartida, en las salas que se encuentran rodeadas por tres cruces obra de Yoko Ono (*Painting to hammer a nail in cross version*, 2000), un totem llamado *¿Por qué el proceso entre Jesús y Pilatos duró sólo dos minutos?* [68] y un lago natural de belleza apabullante, se pueden contemplar y hasta tocar varios pianos de función y uso manipulado, como el *Fluxus Buick Piano* de Vostell [69], el *Pianoforte luminoso* de Walter Marchetti [70] o los pianos de David Tudor y John Cage¹²⁶; a los que estaría muy bien añadir textos como el de Walter Marchetti en su *Arpocrate seduto sul loto* «Música para piano número 4», que dice así: “en una gran piedra de 10.000 kilos de peso escriba con grandes caracteres «música para piano número 4»”¹²⁷. El conjunto confirma cómo desde aquel primer concierto en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, pasando por un muy citado concierto celebrado en 1962 en la casa de Argel de José Luis Castillejo donde Juan Hidalgo interpretó su *Música vacante para un piano vacante*; pasando por la escuela de música de Darmstadt, las galerías de Nueva York y Viena, y llegando al Museo de Wolf Vostell de Cáceres, tanto los artistas ZAJ

como sus homónimos Fluxus tomaron como campo de batalla física y conceptual el instrumento consustantivo del género musical lírico, hermano del género poético y de la noción de poesía que en el Romanticismo se asocia a la expresión individual de sentimientos e ideas. La noción que venimos llamando más específicamente “lírica” y que venimos definiendo arqueológicamente como “el dispositivo textual que extrae el máximo rendimiento de las proyecciones semánticas del léxico poniéndolas al servicio de una prosodia clásica, bajo el auspicio de emanar de un alma bella”¹²⁸.

El piano es a la música lo que el metro es a la poesía; del mismo modo que los pianos manipulados son al arte sonoro contemporáneo lo que el verso expandido es al arte verbal contemporáneo. Ahora bien, que la salida de la melodía lírica (y para el caso, del yoísmo y la metaforicidad) resulta más ardua para la poesía y su campo más literario que para la música y su campo, se demuestra en el hecho de que a la altura de 2014 todavía se mantengan tan activas y legitimadas las formas poéticas lristas, semimedidas oseudolibres; mientras el ruidismo, la electrónica, el sampleado, el *mash-up*, el rap y la experimentación de todo signo gobiernan hasta los estilos más comerciales de la música popular. Puede que el mundo literario tienda a ser más conservador, pero también es probable que el problema del verso libre sea un asunto extremadamente complejo, además de historizado. Pues el VIL del que hablaba Jacques Roubaud, el verso libre liberal, acrítico o desproblematizado que más típicamente hoy se asocia a la poesía parece-que-actual así como su predecesor, el verso medido cursi y ripioso parece-que-romántico; no es, no son, una función orgánica de lo poético, sino la codificación sociohistórica de una reacción estética e ideológica.

Ya desde los años 30, muy especialmente tras la Segunda Guerra Mundial y hasta el estallido letrista-concretista-fluxus, la noción más extendida de verso libre en el espacio occidental tiene menos que ver con la memoria constructiva de Mallarmé y Pound, con la impugnación que ambos hicieron del metro en aras de una expansión y collage radicales, con un “highly formalized device for conveniently depicting the disorder one feels before both world and mind”¹²⁹, que con cierta estabilidad formal reconocible de una línea horizontal impresa sin llegar al borde y cuya función es hacer de *contenedor de lengua*. Cierta idea liberal de “libertad” encuentra en esta especie de verso libre el reflejo o contenedor del torrente expresivo que cada sujeto privado es capaz de emitir en momentos de intimidad o inspiración, sin darse cuenta de que la extremada codificación de este tipo de versolibrismo termina por borrar buena parte de los matices expresivos que se intentan trasladar con él. Algo que suena idéntico a lo demás, tan típicamente poético, ¿en qué podría cifrar su supuesta unicidad? Dicha versión tan poco sopesada o criticada de lo que es “libertad” formal tampoco mantiene un vínculo interesante con aquel Walt Whitman que, según Robert Frank, intentaba buscar un verso acorde al tamaño de la emancipación subjetiva que preconizaba, un verso democrático, una épica de la democracia americana por la cual la liberación subjetiva cantaba y se proyectaba en un esquema sonoro más aproximado o más desafiado por la oralidad – y por lo tanto, por el habla de cualquiera¹³⁰. Por un tipo de frase ni reglada en metros, ni regulada en prosa.

La prosa es, de hecho, la planilla que verdaderamente gobierna al VIL, y en general, a las formas de poesía que aún hoy se orientan hacia el contenido léxico, desocupando cualquier elaboración de los otros aspectos. Es el esquema semántico, digamos, prosaico o aproximado a la prosa estándar, el que informa gran parte de las estructuras sintácticas (Sujeto-Verbo-Objeto, Sujeto-Predicado, Núcleo-Complemento), que de no alinearse a derecha se denominan versos. Una sintaxis que, a no ser por algunos encabalgamientos azarosos o inversiones de adjetivo y nombre o supresiones arbitrarias de artículos determinantes, deja progresar el decurso informativo tal como lo harían unas buenas frases periodísticas o narrativas, reduciendo notablemente la potencia recursiva y paratáctica del alineamiento. El VIL prosifica el poema al volver su discurso hipotáctico: frases que transportan argumentos secuenciados jerárquicamente, aunque salpimentados por al menos algunas pausas versales; argumentos que no ven su progresión lógica e informativa ni atravesada ni distorsionada por el espacio, la alineación, el interlineado ni, en fin, por ninguna discontinuidad sintáctica. Versos identificados con frases que encajan como un guante. Frases que circulan, pues, con orden discursivo a través de los estilemas sedimentados de la Lírica: el alineamiento a derecha que se hace llamar verso, el contenido sentimental, la metáfora.

En España, el olvido y la reacción de posguerra resultan particularmente agudos, pero también particularmente problemáticos, en la medida en que ninguno de los factores matrices de la ruptura constructivista del verso medido habían afectado verdaderamente a la estructura melódica de la poesía anterior a la Guerra Civil: oralidad, expansión gráfico-espacial y formas de música popular fueron de algún modo limitadas, contenidas, domesticadas bajo la égida neopopular del 27. Ni la versión intensiva (Mallarmé-Pound-Stein) ni la versión proyectiva (Whitman) del verso expandido se hallaban, pues, bien insertas en la tradición poética española en torno a 1964, cuando de forma precaria y a menudo inconsciente, el versolibrismo empieza a invadir e inflexionar las líneas de texto del nuevo panorama poético. En otras palabras, el hilo musical de la poesía española de posguerra en 1964 (y aún ahora) tiene más que ver con el primer Juan Ramón Jiménez y con Antonio Machado que con César Vallejo, con el *Romancero Gitano* que con *Poeta en Nueva York*. Este es un metrónomo difícil de romper, en tanto en cuanto quienquiera que se ponga a escribir poesía lleva en la cabeza y en la mano la poesía que leyó, que suele a su vez coincidir con la poesía que lleva en la cabeza y en el ojo quien a leer se pone en el mismo contexto. O como dice Henri Meschonnic, “el poeta está ventriloquizado por su tradición”¹³¹. Y este es un dato tan cierto para poetas que, como Hierro, no necesitan hallar salida del verso castellano clásico, como para poetas que como los novísimos de toda condición, intentan imaginar una fuga formal de la Lírica nacional. Por más europeos y nuevos que se sientan los jóvenes del 64, lo cierto es que comparten cantidad de lecturas con la generación de Hierro y de sus odiados socialrealistas. El gesto más o menos consciente de renunciar al sistema de sonido que Lope o Calderón proporcionaban no les evita el retorno espectral de aquel hilo melódico en la lengua que resta – quedando, pues, atrapados sus versos en la pinza que forman el esquema semántico de la prosa y la resistencia del metro a marcharse. El verso libre culturalista estándar solapa, entonces, el prosaísmo del VIL con el fantasma del metro castellano clásico, en una suerte de superficie lingüística de materialidad

casi completamente absorbida en la semántica del léxico y en los restos de melodía métrica. Un divertido *remake* de un conocido poema de San Juan de la Cruz hecho por Justo Alejo [fig. 73] representa muy bien, gracias a la exageración, el efecto de cautividad o de absorción formal que el fantasma de la melodía del metro puede producir a la altura de 1965 de no ser controlado.

No PASTemos la Historia, hagámosla
A ese Juan Con Otras Cruces

A todos los que FUÉEdes
allá por las AFUERAS
si por ventura viéredes
los EXTRA
 verdaderos
TRAS muros y paredes
TELES y NEVADORAS
casi BLANCOS DE CERAS
sus rostros por las HORAS
decíles que en un cine de más VERAS
de veras por entero
intervengan al modo
 verdadero

[...]

Pastores, los que fuerdes
allá, por las majadas, al otero,
si por ventura vierdes
aquél que yo más quiero,
decidle que adolezco, peno y muero. 10

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras. 15

Fig. 73. Justo Alejo. *monuMENTALES REBAJAS*, 1972

Fig. San Juan de la Cruz.
Cántico espiritual, 1577

Alejo usa la planilla melódica de dos liras de San Juan. Ni siquiera necesita reproducir fielmente las dos estrofas para lograr un poema inmediatamente similar. Le basta sólo con calcar algunas de las piezas más características del arranque del texto clásico: el esquema acentual básico, idéntico hasta “otero”, las formas arcaicas del futuro del subjuntivo con que comienza el *Cántico*, las rimas consonánticas, los pares de sustantivos (“montes y riberas”, “flores y fieras”, “fuertes y fronteras”). Nótese que se trata de las primeras estrofas, las que todo el mundo escucha alguna vez en el colegio y cuya perfección es tal que acaso resulta imposible no memorizarlas. Entre esta melodía tan conocida que es casi inconsciente, procede a transmutar las piezas léxicas, volviendo el antiguo tema de la huida de la amada/alma el tema bien nuevo de hacer regresar al sujeto de la separación propia del espectáculo del consumo. Alejo invita a la intervención agente (no PASTar sino Hacer) de las falsas imágenes que constituyen el adentro social, en busca de una verdad afuera, o EXTRA, apostando por la imagen del cine frente a la imagen de la publicidad. El caso es que ambos temas y topos difieren extremadamente; digamos que lo hacen en 400 años aproximadamente (1577-1965). Digamos que en el de Alejo se dan un par de lexemas imposibles de encontrar en el de San Juan (TELE, cine, EXTRA y el maravilloso neologismo NEVADORA: la tele cuando nieva,

digo yo) pero también un par de “veras” que juegan a parecerse sin pertenecer al *Cántico* (un VERAS que es un VERÁS casi seguramente televisivo, y un “de veras” no sé cuán usado en el corpus coloquial de los años 60), y que con estos arreglos alcanza para mantener el hilo musical al que nos abandonamos, de tan bien construido como está. Qué importa si son “pastores” o “todos” aquellos a quienes se llama, si “majadas” o “AFUERAS”, si “montes y riberas” o “muros y paredes”: en el oído ocupan todas las palabras una cantidad de tiempo similar. Sólo mediante señalamientos tipográficos, como son en este caso las mayúsculas, se logra ralentizar el hilo melódico en el ojo durante el tiempo suficiente como para poder discernir la variación léxico-semántica de eso que el oído del lector está cantando respecto del *Cántico Espiritual*. Un procedimiento tipográfico retiene, pues, el oído, dando a ver que son varias y simultáneas, o no escindibles, las partes verbales del poema. Y que en este difícil asunto del verso libre no se trata sólo de parecer un verso libre, sino que resulta extremadamente relevante, para evitar la absorción melódica, sonar como tal. O al menos no sonar como uno medido.

El hecho de que Hierro no pueda conseguir sonar del todo diferente a como suele ni aún introduciendo frases tomadas de un periódico, da cuenta del extremado control que hay que hacer del sonido de un verso para que no se asemeje a la melodía del metro heredado-memorizado. A no ser que se disponga otro sistema de sonido que informe otra suerte de frases y conforme una sintaxis de ritmo ni prosaico ni métrico, la empresa resulta extremadamente complicada. La pregunta que cualquier verso verdaderamente libre tiene que hacerse necesariamente es contra qué rey irá, sobre qué otro modelo construirá su república, qué energía material desreprimirá, en qué sistema de sonido en vez del melódico se organizará y, en causa y consecuencia directa, (en) qué gráfica (se) producirá. Para eso hace falta disponer a la vez de una poética que conciba el poema más allá de los estilemas tradicionales, del tic del suelto y vil versolibrismo principalmente. No es el caso de la mayoría de los Nueve. En general, ni los Nueve ni las poéticas afines, excepto cierto Leopoldo Panero cuando consigue su propio fraseo, logran sonar marcadamente singulares salvo en algo que no sea el léxico, porque en general carecen de procedimiento, noción de construcción y, sobre todo, modelo o plantilla de frase divergente. A poco más que a calco de algo ausente –acaso a un poema de otro idioma– suena un dispositivo que de vez en cuando se ve asaltado por restos líricos como rimas asonantes o endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos camuflados entre-líneas –i.e., en dos o más versos–, cuando no perfectamente encajados entre los bordes de una única línea versal¹³². Y digo “camuflaje” en vez de “encabalgamiento” para poder graduar la distinción de efectos de ruptura entre usos tan precisos del recurso como el que hace Aníbal Núñez en general, o el que distingue al mejor Panero, y usos más irrelevantes o desprovistos de efectividad, como los de Guillermo Carnero o Gimferrer. La efectividad analfabética del encabalgamiento en un verso tan suelto como el de Carnero y Gimferrer es a todas luces menor que la de un verso tan elaborado como el que suele ofrecer un poema de Aníbal Núñez. Pero el verso de Aníbal Núñez está medido. Pero no por eso es, de algún modo singular, menos “libre”, como intentaremos argumentar en III.6. Pero es que realmente resulta muy difícil liberar el verso, liberar verso de metro.

Algunas escrituras sucedidas entre 1964 y 1983 en los anillos más distantes del círculo central que fue el plan culturalista bien podrían ser leídas a partir de la insonorización del verso lírico heredado, que efectúan de modo más o menos consciente y más o menos aventurado. Por insonorización cabría comprender aquí tanto una ruptura de las cantidades métricas como un esfuerzo de desfonetización y desamentización de las unides léxicas – lo que Túa Blesa llama logofagia. Ambos procesos no son idénticos. El gesto logófago no es el único que rompe el metro, como tampoco romper el metro quiere decir romper con toda fonética y toda semántica. Existen sonoridades y ritmos fuera del molde métrico, tal como veremos al leer textos del plan concreto. Eso sí, en los textos logófagos la desfonetización/insonorización resulta en una notoria intensificación gráfica. Hablamos de una fuga crucial en la medida en que habilita una superficie verbal notoriamente diferente en aquel entonces de la “típicamente poética”, i.e., lirista; o al menos de su posibilidad.

Hablo de un gradiente, el G2 [fig.], que muy bien podría comenzar con bastantes poemas del Ullán de *Maniluvios* (1972). En algunos momentos el libro trae ecos de metro (“sobre un mismo desdén / hemos crecido”)¹³³, pero en general suena y aparece de otro modo más particular. El poema que copiamos dentro del G2 [fig. 74] en primer lugar se presenta como un bloque de texto justificado en vez de alineado a derecha. La justificación es tan relevante que implica el corte y la separación de las letras de las palabras finales, en una suerte de encabalgamiento tipográfico (“porque el abrazo ha sido consumado l/a bocanada del hogar”) que obligaría a un uso distinto de la pausa versal clásica si se optara por leer clásicamente el poema. He ahí un primer obstáculo a la melodía. Un segundo obstáculo, esta vez sintáctico, se opone al decurso conceptual. Al no estar las pocas frases que aparecen completas organizadas mediante hipotaxis ninguna, y al no ser propiciada gramaticalmente ninguna argumentación o narración, la justificación en bloque, que tan propia parece de la prosa, se convierte, al contrario, en una forma completamente antidiscursiva. En algo así como una caja contenedora de palabras, sintagmas (“como la nube”) y trozos de frase (“si garganta aleve encima”) sin jerarquía informativa. Dentro de la caja todas las piezas se encuentran al mismo nivel. Digamos que aquí ningún sintagma trepa por el árbol sintáctico, que hay un llano y sobre él, como en ofrenda, montoncitos de palabras restallan sus brillos ante los ojos del lector. Las palabras no están, pues, regidas por ningún discurso, ni regulada está su cantidad acentual por metro alguno. Las palabras se amontonan. Hay una fórmula latina (“dona nobis pacem”), hay onomatopeyas (“chis chis”, que por cierto se repite como verbo en *Soldadesca*), hay un título de un conocido poema del trobar occitano (“lanquam li jorn son lonc en may”), hay algunas palabras particularmente difíciles de conocer (“tarol”, “lábaro”, “jeme”). En general la selección léxica es difícil y extraña. Y es este el tercer obstáculo al intercambio alfabético de letras por significados. Hay palabras altamente literarias (“nimbados”, “añil”) y vocablos, como vimos, muy rurales (“escupitina”), que entran en contacto por mera contigüidad: “escupitina añil”. La proximidad es la única forma que puede de hecho proporcionar hilado, ya que las redes semánticas habituales están totalmente suspendidas o interferidas (“tocan a espadas”). Los adjetivos se añaden a los sustantivos por pura costumbre geográfica ya que nada haría suponer que dichas cualidades pudieran describir a dichos objetos

sino muy lateralmente (“pochas ánades”, “pajiza fecha”). De hecho, a veces no se sabe si cualifican al sustantivo anterior o al posterior. O a ambos. Los nombres se coordinan con igual heterogeneidad (“tintas y perpetuas”, “la escarcha y los niños que nunca pujarán”) que se aposicionan (“tarol ligas ojales cascabeles lábaro”), de modo que cualquier continuidad semántica ha de ser escudriñada (“cascabeles” y “tarol” son instrumentos musicales) cuando no ha de ser descriptada. Se registra una mayor continuidad homofónica (“leales alelés”) que semántica y es este plano el que mejor podría explicar la motivación de gran parte de la selección léxica de (al menos este libro de) Ullán. Desde el punto de vista del léxico, el poema es un plano altamente discontinuo. Hace poco sentido. El resultado de tal translucidez semántica es que refulge con mayor nitidez el material de las palabras por separado.

Si se compara el poema tipo de *Maniluvios* [G2, fig. 76] con una página cualquiera de *Soldadesca* [G2, fig. 77] pueden observarse los rasgos anteriores a un grado de temperatura menor. El grado justo para que encima de la mesa del poema de entre el montón de palabras emerja una narración, todo lo oropelada que se quiera. Aquí la forma justificada se asemeja, pues, un punto más a la prosa, pero sigue careciendo de la gramática estándar de la prosa estándar. Prefiere la acumulación tan característica de la oralidad a la subordinación tan propia de la escritura de prosa. La coordinación de frases completas sirve aquí para componer una sucesión de acciones en el tiempo, y no tanto para mezclar objetos y categorías gramaticales heterogéneos. La selección léxica de *Soldadesca* es algo más acotada aunque igualmente muy escogida y, en fin, el oscurecimiento de las redes y proyecciones semánticas ralentiza la recuperación de información sin llegar a bloquearla. *Soldadesca* sería la versión controlada de una lengua y de un procedimiento hipostasiados en *Maniluvios*. El sonido de ambos textos es, en todo caso, completamente propio, incluso cuando se filtran entre él ecos del fantasma de un metro convocado por versos prestados. Estos dos textos en particular y la textura de Ullán en general suenan muy distinto de las texturas de Carnero y Gimferrer que antes veíamos porque, entre otras cosas, no están compuestas en el mismo tipo de verso. Y ofrecen desde luego un paso clave en el viaje de la poesía española a cualquier exterioridad del metro.

Un paso más lejos está la escritura de Ignacio Prat, de quien hablaremos más adelante. En el último puesto de repetición, al final del espectro verborreico novísimo, en el lugar que debiera haber constituido el mismo centro u ojo de huracán de los Nueve, se encontraría el extrañísimo librito titulado *Así se hacen las efes*. El libro está escrito, en primer lugar, a máquina. La tirada de 200 ejemplares de la primera edición era una reproducción facsímil de las páginas mecanografiadas. Uno de los nueve poemas contenidos en el librito es el K (BUQ_E_I) [G2, fig. 32] que aquí copiamos dentro del gradiente. El profesor Túa Blesa logró descriptar del título un “buque y tren” de Juan Ramón sobre el que Prat había trabajado en algún artículo filológico, de “Viciento” un “Viento” de Guillén, y de “Fantástika” el anagrama de un eslogan publicitario de la época (“Fanta es fantástica”)¹³⁴. Túa Blesa es el experto en la escritura de Prat; su ojo lector está tan aguzado que en el oscuro bosque pratiano consigue recolectar bastantes de los anagramas con que el poeta va complicando la estructura material de las palabras. Cruce, fusión, mezcla, distorsión, injerto. Para cuando la palabra aparece operada en

la mesa del poema, la recuperación semántica es casi imposible, aún más imposible que en *Maniluvios*. Si Ullán elegía las palabras más raras del diccionario y suspendía bastantes de los caminos entre palabras, sintagmas y frases, Prat complica los caminos de letras y fonemas complicando, cuando no suspendiendo, la propia unidad léxica. Porque la oscuridad semántica no procede, en este punto, de operaciones de torsión y distorsión de la selección léxica y de la combinación morfosintáctica, sino de la violenta intervención sobre la morfofonología de las palabras. Lo que se quiebra aquí es el pacto alfabético más básico, a saber, que de cada letra va a salir un fonema que en la suma general de la unidad léxica proyecte un significado albergado en el diccionario. Aquí una letra puede hacer de fonema tal como el abecedario codifica, pero los fonemas juntos apenas se dejan absorber en, digamos, un par de raros lexemas (“Fantástika”, “Viciento”). La mayoría de monemas resiste, pues, la proyección semántica, de modo que mantienen casi intacta la cualidad material del sonido que inscriben. Son, por decirlo así, sonidos sin fonema. Es decir, que son casi impronunciables. Se diría son prácticamente afonéticos, de no ser porque presentan una estructura silábica probable si bien infrecuente para el castellano: “Sot”, “dir”. Los signos ortotipográficos de corte (guiones, paréntesis) aíslan aún más a estas sílabas. Se pueden comparar con las cacofonías paradadaístas de Fernando Merlo, por ejemplo «COTRÁS» [83], casi tanto como con los ejercicios letristas más aventurados del plan concreto, aunque *todavía*¹³⁵ se organicen en la horizontalidad de los renglones. Aparecen en el texto en tanto letras, pero *todavía* no requieren del espacio de la página para expandirse como sí haran los concretos (III. 5).

El resultado es, claro, un sonido muy extraño. Muy silvestre. Una cacofonía ante cuya asemantividad el oído preferirá cerrarse, abriendo el ojo un poco más justo al llegar a los trazos del costado, allí donde la interpretación semántico-fonética no cabe en absoluto. El dibujo es escritura sin letras y como tal presenta similar dificultad de legibilidad que los sonidos afonéticos precedentes. Pues no hay sema alguno gobernando la interpretación ni de las letras fonéticas ni de los trazos, la operación de lectura resulta similar en ambos casos: consiste en hacer aparecer una palabra entre algo que parece una palabra, letras en trazos, sílabas en sonidos, y en fin, en vez de sentido, alguna suerte de lectura. La lectura se convierte en grafología. Leer es escribir. Escribir es dibujar. Así se hacen las efes, dice Prat. Así las bes, las jotas. La escritura en este punto de máxima supresión semántica y fonética se vuelve pura inscripción, grafología.

Un paso más allá de Prat en el gradiente de insonorización sólo se me ocurre que podrían estar los versos de *Alarma* de Ullán [58] o de *La depresión en España* (1981) de Fernando Millán, en tanto en cuanto consiguen suprimir prácticamente todos los sonidos posibles, además de, por supuesto, todos los significados léxicos aparejados mediante el ejercicio de tachado. También pueden añadirse a la serie los tachados de las secciones tercera y cuarta de *Textos y Antitextos* (1970) de Millán; la figura [78] del G2 por ejemplo. En el poema de *Alarma* copiado en el G2 [fig. 58], la tacha deja a la vista algunas letras y palabras por página; además de recuadrar y subrayar un número de palabras que conforman una frase por cada página. Si se escudriña el texto base, se puede adivinar su carácter tecnocrático, político,

económico, que habla de la ONU, la OPEP, USA, el terrorismo, etc. Las frases que se van conformando a lo largo del libro conservan parte del tono pero poco del tema de las del texto en tacha: “su existencia-se realizó-en-el vocabulario corriente”, “tema específico-ambos sexos-añadió”, “lengua-ridícula-la-fuerza-de-la mayoría-Sólo-fiel a la amistad” [58]. Las líneas tachadas de *La depresión* [G2, fig. 33] de hecho terminan de invertir la jerarquía de la equivalencia alfabética: pues van dificultando cada vez más el adivinar qué letra hay debajo de ellas, propician asumir completamente que la tachadura del texto es aquí el texto. Que lo que hay que leer es justo aquello que no está, su represión. La represión es el texto que hay que leer. La depresión en España hay que leer. Un verso compuesto por un libro tachado entero. *La depresión en España* es un poema que en verdad no requiere más que de un solo verso, el del título, para acontecer. Como las cacofonografías de Prat, al límite de ilegibilidad, la tachadura es la inscripción. Que a este tachón se llame “visual” es algo que sólo puede consentirse como metáfora de una materialidad que sería mucho mejor descrita como “insonora”. O podría decirse, aún mejor, que suprimidos el límite semántico, el límite melódico y el límite fonético al máximo, la inscripción se ve máximamente.

(c) La tríada salvaje: Eduardo Hervás, Fernando Merlo, Ignacio Prat

El revelado de las opresiones y represiones subjetivas en el campo del lenguaje es uno de los frutos más característicos de la teoría crítica “del 66”, pero abarca, en verdad, más de una década de fuertes altercados filosóficos. El giro, que viene a discutir definitivamente la ilusión burguesa de una representación naturalista de la realidad, compromete necesariamente la noción de realismo, recolocando en el lenguaje no sólo el foco del arte, sino el campo de batalla para la transformación social. Se trata éste de un lleno muy lleno, una saturación de lectura, que funciona a todos los efectos como discurso contra o sobre el que ciertos poetas, los más críticos y leídos de la generación novísima, van a tratar de escribir sus textos. Los resultados serán más comúnmente temáticos que lingüísticos: abundarán las reflexiones metaliterarias sobre los auténticos desórdenes de la enunciación, inaugurando una veta de escritura hiperteórica que aún hoy sigue vigente. Ejemplo de desórdenes es el desletreo sígnico salvaje, casi chino, dispuesto por Ignacio Prat en *Así se hacen las efes* [G2, 32]. Ejemplos de inflación temática pueden leerse en las líneas del largo poema prólogo con que Eduardo Hervás abre su único libro edito, *Intervalo (1968-1972)*. En dicho texto perfectamente pueden reconocerse los rastros de la lectura de Émile Benveniste, Julia Kristeva, Jacques Derrida y Jacques Lacan:

... sin duda / tú me necesitas: / yo sostengo la condición de tu enunciado / a través de este diagrama / somos inseparables ...

En esta práctica, por júbilo / leyes en límite son negatividad en forma / elemento discreto y escindido / de una pluralidad sin fondo / eres devuelto – envuelto / por el significante al trans-curso de la significancia / como uno más – al momento supremo de más / como uno más – en su trabajo y en su fuego / en su juego – la práctica de la poesía / nos obliga a relacionarnos con nuestro cuerpo como matriz: impulsos pulsando su suplicio / te desplazan

Todo se engendra desde sus diferencias / Todo se espacia, tarda, y difiere: / blancas reflejan intervalos celestes / negras reflejan intervalos terrestres / vacías reflejan intervalos de mares

Fig. 79. Eduardo Hervás, «Enseñanzas del motor de la lectura de *Intervalo* en mayo 72» (1972)

Como Panero escribe *Teoría* (1973) sobre los idiomas, versos, trozos, símbolos y líneas de cientos de poetas modernistas, Eduardo Hervás escribe estas «Enseñanzas», sobre las líneas de cientos de ensayos de teoría crítica, de estructuralismo, semiótica y marxismo, que más particularmente le interpelan. Las mesas de escritura de ambos, digamos, están llenas de objetos cuya altura reta y tensa constantemente la escritura. Ahora bien, los fragmentos que en *Teoría* se conjuntan mediante salvaje disyunción, en *Intervalo* intentan conjuntarse subordinadamente, esto es, siguiendo algún árbol argumental que, al cabo, tiende a secar el flujo de la lengua. Panero cita a Hervás en la segunda parte de *Teoría* con el nombre que le dieron, “La Bola”, por su conocimiento enciclopédico del mundo¹³⁶. Y es que, pese a la juventud tan escasa de la que pudo disfrutar, Hervás representaba, como Panero, la

quintaesencia de un hiperlector novísimo, de un “lector de primera hora del postestructuralismo francés, Ponge, los románticos, las vanguardias, Góngora, Marx, Lenin [...], Marcuse [...], Mao, Artaud o Nietzsche”¹³⁷. Además de a Georges Bataille, Hervás tradujo uno de los libritos claves en la reconstrucción de las prácticas constructivistas del espacio occidental de mitad del siglo XX: el tratado de Pound y Fenollosa sobre la escritura china, y por lo tanto, la dimensión un tanto más material o icónica de la escritura¹³⁸. De ahí quizás el salto que da hacia cierto trabajo de ilustración en su penúltimo libro preparado y publicado junto a *Intervalo: Emergencia* (1971)¹³⁹. Hervás, como Prat y Merlo, y el resto de novísimos, no era más que un lector pionero, un autodidacta sin miedo, pura potencia sin control, *malglutidor* de todo, endemoniado por el mal de tener que buscar, traducir, leer y asimilar sin apenas herramientas, como decíamos, para componer un nuevo reino de las letras. Como el resto de novísimos, Hervás autoproduce su subjetividad mediante la (re)escritura de lo que lee, la encriptación de lo que vive, la indagación de lo que escribe. En términos de poética, su diferencia radica sobre una versión más fuerte de lo que el lenguaje sea y pueda, hasta el delirio. En términos de poética, su diferencia radica en que se dota de un lenguaje un poco más ensimismado sobre un vocabulario más específico (el teórico) que el vocabulario esquizo o drogado, drogado y esquizo, de la *Teoría* de Panero. Panero, además de veloz asociación, verborrea y memoria de citas, ofrece un portentoso imaginario sostenido sobre un vocabulario prodigioso. No obstante, la ambición del plan de Hervás excedió con creces la hechura de sus textos. Tampoco contó con mucho tiempo para llevarlo a cabo: sus *completas* salieron de imprenta el mismo día en que se suicidó.

Otro poeta más ambicioso que exitoso fue sin duda Fernando Merlo, quien también apuró *deprisa deprisa* varias fases de un recorrido poético más interesante de lo que la mitología de su temprana muerte pueda oscurecer. No es que la provocadora fotografía de la cubierta de la primera edición de “mis completas”, que por cierto empieza a preparar ¡con veintiún años!, en la que se ve a Merlo esnifando una raya de cocaína escrita sobre un espejo, o los trazos biográficos de una vida de vértigo, no cuenten también como pedazos de un plan de poesía¹⁴⁰. No es que el soneto a lo Rodrigo Caro escrito poco antes de morir y titulado «A sus venas» (“Estos cauces que ves amoratados / y de amarillo cieno revestidos, / eran la flor azul de los sentidos, / que hoy descubre sus pétalos ajados...”) no encarne el cuerpo estético de una generación inmolada de *culpables por la literatura*¹⁴¹. Es que la indagación iniciada por Merlo sin duda llegó a rozar lindes un poco más extrañas que las de muchos coetáneos de postín, como esa serie de poemas en la estela del dadaísta Hugo Ball: COTRÁS... cuda nadalisa repi nita sava le quandin aruba le nuconte taca...”, “OSTOFE... a caminla tifol dusemeteba nos digunta la far inse tifoti”, “JARANATARA... gu guns naguinu latollan inébat...”, “MATRAZA...sa iriónel cadasca sousin onirreta a la...” [83]. La noticia de Ball (“palabra despojada de todo su contenido”), como la noticia de Jlebnikov, Jroutchenyj y Shershenevich (“un laboratorio para la liberación del lenguaje”), Mallarmé y Tzara, la encuentra Merlo en una breve antología de poesía experimental publicada por Ignacio Gómez de Liaño en tres páginas de un número de 1971 (26/12) del *Correo de las Artes*, por las mismas fechas que aparece publicada en el *Correo de Andalucía* una serie de artículos acerca del tema¹⁴². Los recortes de prensa se encuentran en

las carpetas personales de Merlo. Su escasez constituye la marca más explícita de la precariedad formativa de la que venimos dando cuenta y del plan de lengua que se propuso, a contracorriente, en el año de la antología de Castellet. Los poetas más errabundos del mapa analítico hispánico de algún modo persiguen un unicornio de este tipo de dificultad e inaccesibilidad. En un contexto sin apenas brújulas Justo Alejo persiguió a César Vallejo y a Walter Benjamin; Eduardo Hervás leyó a Jacques Derrida y a Jacques Lacan; y Fernando Merlo supo de Hugo Ball y Velimir Khlebnikov. En esta búsqueda veloz, Merlo atraviesa varios pasos de montaña: del socialrealismo pertinente de los dos primeros cuadernillos publicados (*Las cartas a Elvira y a Isca*, *Al son de mi guitarra*) atravesado por el humor provocador de un pseudo Catulo: “Hermoso y fofo culo / el tuyo, general de la esperanza / con rasgos de gran nulo...”; hasta que es momentáneamente “atacado por una nueva y virulenta enfermedad poética, el experimentalismo”¹⁴³. El entusiasmo adolescente puede explicar la rápida conversión, pero ¿quién en su sano juicio o, mejor, sana curiosidad no se sentiría infectado al leer enunciados de poética como el siguiente?:

Verbofonía: la verdadera dimensión de la poesía se coloca en el espacio psico-fisiológico del hombre. Conciérne al poeta liberarle de la esclavitud de la tipografía y de la coerción tiránica de la gramática, para reintegrarla a las sonoridades biológicas de las palabras en libertad con sus vibraciones primordiales en poder del subconsciente. La imagen mental ha perdido en poesía una parte de su poder asimilador conceptual. Ésta ha pasado del dominio abstracto mental al concreto acústico, de la sensibilidad al mundo físico, dicho de otra manera al de la creación mágica. El secreto de la verbofonía es el de haber superado la barrera entre la poesía y la música, entre la materia y la forma del fenómeno acústico. La simultaneidad óptica es sustituida por la simultaneidad acústica.¹⁴⁴

Tal vez pueda cuestionarse la solidez discursiva de Merlo. Paco Cumpián, mejor amigo y compañero de activismos poéticos, cuenta que aquella de la poesía experimental era una moda en que todos los conocidos cayeron durante algún tiempo¹⁴⁵. No obstante, opino que esta selección de su carpeta de recortes sobrepasa en atrevimiento el elogio a Bousoño de Carnero que leímos más arriba. También podría ser que la fama póstuma de Merlo, que ha motivado hasta tres ediciones de las completas de un adolescente, radique en la energía de estas decisiones; en la belleza de un plan menos que quinquenal (duró tres años) desde luego resuelto sin ningún apoyo logístico ni militar de parte de un Estado poético fuerte. Parecieran *sólo* unos recortes de una carrera poética sin brillo, pero el puñadito de ideas infectas que guarda la carpeta se traduce en una noción de escritura “abstracta” de lo más interesante. Uno de los más marcados planes de lengua abiertamente anticulturalista:

[P]retendo que resulte una cosa mucho menos sobada más espontánea más brusca me interesa mucho conseguir un ritmo entrecortado a base de repetir palabras y elementos a base de yuxtaposición y cortes duros en fin acabar con una poesía culturalista es decir realizada sobre una experiencia cultural y hacer una más vivencial.¹⁴⁶

Fernando Merlo, en la mejor tradición de la literatura menor, no alcanzó a desarrollar una obra larga. No obstante se encuentran en la época pocas declaraciones de intenciones que como ésta acierten a diferenciarse efectivamente del objeto de su fobia. Compárese si no con la poética de José María Álvarez citada más arriba. A Merlo sí le preocupa buscar un ritmo específico y lo va hacer mediante tres procedimientos (repetir, yuxtaponer y cortar) de los cuales tal vez sea la cualidad más importante la “dureza”. La yuxtaposición por la cual se amontonan los sintagmas nominales, las aposiciones, los adjetivos, los epítetos, las oraciones atributivas y en general las oraciones descriptivas, es muy característica de la verborrea culturalista, que intenta formar imágenes semánticas de exuberancia modernista; pero en la zona novísima se cuentan con los dedos de la mano casos de parataxis, digamos, morfofonosintáctica, ni mucho menos casos de cortes duros de la lógica del fraseo, entrecortamientos o tartamudeos realmente perturbadores. Ejemplo del tipo de frase bien ordenada, por más que estén cargadas de oropeles léxicos, son las líneas del conocido poema «Barcarola» de Antonio Colinas: “Ay barcarola, plena canción de atardecida. / Se estremecen los peces del lago al escucharte / y el peinar más oscuro te recibe en silencio / Un escorzo de cisne en la azulada bruma. / Tulipanes, castillos, el espeso brebaje / del ciprés al ocaso y tus manos de nieve. / Oh locura del tiempo adensado en el claustro. / Barcarola, se quiebran las olas en la orilla / se quiebra el corazón bajo el cielo profundo”¹⁴⁷. Ejemplo de un fraseo más problematizado son los encabalgamientos e incisos con que Aníbal Núñez rompe la imagen y el sonido de sus metros (III.6) y, más tímidamente, los versos de *Pauta para conjurados* de Antonio Martínez Sarrión: “La excepción y la Regla Luces / de paso Pestilencia de un país inconfeso / y en seguida y quizás hasta nunca / tímidas flores ciudadanas pequeñas / amarillas queridas (nunca supe de flores) / campánulas qué sé yo alhelíes petunias / se marchitan en un tránsito emergente / ante tus ojos de cartón cocido” [fig. 87]¹⁴⁸. Merlo va a buscar un paso más allá con sus ejemplos: elide determinantes (“gravita lengua rigida se triza / por estertores sin prerrogativa”); borra las tildes (“aleli”, “hara el amor”); prueba a desconectar el género de adjetivos y nombres (“Largo y tendido la cabellera del aire”, “La mar está aturdido”, “Él está aturdida”); separa los morfemas con guiones sin que un salto de línea, pero sí un salto de verso, lo requiera (“¿Cómo no ha-/ría comprender...?”)¹⁴⁹; y acaba incluso por componer un texto como el de la figura [90], donde las líneas se reparten en cuadros clasificatorios y la lectura consigue ser modelada sobre el esquema informativo de la tabla en vez de sobre el esquema métrico del verso, en un caso de poema bien extraño y divergente de la zona novísima.

Especialidades	Ocupación	Zona que combusten	Producto
Lombriz de tierra	destacan la piel desnudan la cadera confeccionan el metabolismo de la superficie	yeso arcilla pirita cuarzo talco pizarra cal neutra	despliegue semántico en rampas y bielas
Duela del hígado	se margina o ablanda los edificios	romilar 20 comprimidos bustaid 5 comprimidos minilip 6 comprimidos, etc.	destrucción del protoplasma combustiones
Sérpula	al proveer de lógica se cumple la piedra de la locura que nos atañe	integral aire logaritmo teorema cálculo trigonometría demostración	el sistema posee la maquinaria conoce
Tenia equinococcus	orina procurando no hacer ruido	en adelante imprescindible líquidos	quiste dispersado en los grupos solloza el agujijón vuelve

Especialidades	Ocupación	Zona que combusten	Producto
Triquina	la represión se efectúa a la manera en que profundamente se contaminan los órganos	ópalo topacio almandino esmeralda jade amatista turquesa rubí	el hacha hacia aceitosa horizontes
Oxiuro y Ascáride	según esa teoría incluso el hecho de encender las crenchas tendrá una implicación a veces inapreciable	luz	sobrepasa pero reúne el ciclo
Sanguijuela	destilaciones críticas operan sismos	fuego y gases	a las esferas los cirros al astro se le gobierna en golpe ancho
Nunca se parará en su camino diciendo: "Me han colocado un fino alambre (o materia aún más sutil) a guisa de circunferencia para confundirme".			

Fig. 90. Fernando Merlo. *Escatófago*, 1970-1972

Como ya adelantamos, aún más raro y divergente, el más difícil de cuantos aquí aparecen, fue el poeta Ignacio Prat. La vida de Prat también traza en un tiempo corto y entrecortado las marcas de un proyecto más largo del que imprimió en un montoncito de libros, tres, de escasísima tirada y distribución, hasta que queden recogidos en uno único, por supuesto póstumo y, por lo mismo, de contenido (además de título) anagramático: *Para ti (1963-1981)*¹⁵⁰. Prat ejerció la crítica literaria de un modo que, como comenta Túa Blesa en *Scriptor Ludens*¹⁵¹, no podríamos desligar de su trabajo creativo. Prat escribe en prosa o poesía lo que lee, sobredibuja sus lecturas, que son a cada cual más erudita o más intrincada incluso si se trata de referencias pop, siendo la erudición y la digresión venenos propios del arte filológico. Él es, para bien y para mal, el filólogo por excelencia, pero a diferencia de sus amigos culturalistas de Barcelona, los intertextos que emplea en la escritura tienen menos de cita o de tema que de inscripción efectiva en el texto del poema. Mientras la mayor parte de los Nueve de Castellet simplemente introducen en los textos versos ya emitidos por otros autores o el nombre mismo de estos autores —un buen ejemplo es el dispuesto por Sarrión en *Pautas...*, donde hasta la nota final no se revela la fuente de las numerosas citas—, en los textos de Prat tales fragmentos cobran una dimensión más verbal que referencial, conectados como están a otras piezas verbales por disyunción más que por conjunción. Y esto es así porque el *trobar clus* que Prat compone elimina casi todo significado convencional de los significantes, de modo que una cita, dentro de un territorio tan sumamente literal, constituye no una referencia sino meras palabras o, mejor aún, sonidos y formas que combinan y distorsionan el resto de sonidos y formas de la línea. Pueden observarse este y otros puntos de fuga característicos del poeta al comparar las figuras [87] y [88].

FLORISTERÍA EN DÍA NO FERIADO

Por ejemplo
el buen tiempo se retrasa Ojos
tras los turbios cristales
Rojo espectro del sol Atardecida
morada Fraile señala frío
Y te asaltan las flores amarillas
en colosales ramos Qué disgusto
Tiempo Qué disgusto No duran!
Salida de la cueva y súbitas las flores
bien que no de campiña flores Sin merecerlo
el poco propio marco de la tarde
Ahí de cualquier modo ajenas a los humos naturales
al paraíso artificial del humo y el comercio
Flores correctas de ciudad
hiperbólicamente oliendo bien:
Tinieblas químicas ¡Y qué más da!
Topacios Una invención diabólica *Ciudad*
Irreal a babor y estribor Fallecieron
los brujos de una fuerte polución
Sólo queda un segado por las ingles
pidiendo unos centavos en la puerta del British
La Excepción y la Regla Luces
de paso Pestilencia de un país inconfeso
y en seguida y quizás hasta nunca
tímidas flores ciudadanas pequeñas
amarillas queridas (nunca supe de flores)
campánulas qué se yo alhelíes petunias
se marchitaran en un tránsito urgente
ante tus ojos de cartón cocido

Fig. 87. Antonio Martínez Sarrión. *Pautas para conjurados*, 1970

SE HA COMPARADO LA VIDA HUMANA

Se ha comparado
la vida humana

a Omoo & Timoleon
a una hucha
a un canopo a Õvo novo no velho
a la Mangarmadura
a las vidas ardientes
a la naveta al derriç
al sudor del avenc
al sarro a plumizo
a las palabras de B. Mussolini

sacadme del Gran Saxo

debussynessman	al cóndor
estricninamente	a la trapa al campo
pao pio	a Marte a un ovni
galbraithias	a las máquinas, al tobogán
utiopía	al algodón, etc.
serafítico	P: ¿qué sabe de Henry Miller, Saphiro?
minga	R: Is the greatest author living

Fig. 88. Ignacio Prat. *Para ti*, 1967

El par ilustra perfectamente el altísimo grado de analfabetización al que Ignacio Prat somete la misma lengua que en principio usan otros poetas como Sarrión. Si bien *Pautas para conjurados* es, como dijimos, uno de los casos de parataxis más atrevidos de la obra de los Nueve, palidece en contraste con la yuxtaposición salvaje de palabras, sintagmas y oraciones dispuesta por Prat en una espacialidad también tensada hacia el extremo de la página. Sarrión dispone en versos libres más o menos encabalgados una suma de frases lógicas que van proyectando, semánticamente, un paisaje urbano reconocible por su alienación y la figura de unas flores que resisten y persisten a la contra del absurdo. La coordinación permite en este caso que las proyecciones se solapen, y así las frases que describen el atardecer también siguen la serie de color que una floristería ofrecería a la vista: “Rojo espectro del sol Atardecida / morada Fraile señala frío / Y te asaltan las flores amarillas”. Una de sus citas más evidentes,

“*Ciudad Irreal*”, conecta la descripción de esta ciudad contaminada, pestilente, artificial, comercial y urgente, con la del que acaso sea el símbolo más conocido de cualquier paisaje urbano de código devastado por el capitalismo: la *Unreal City* descrita en *The Waste Land* de T. S. Eliot. Ahora bien, el texto de Prat, ¿qué describe o describiría en caso de que quisiéramos escrutar hasta el último significado de sus partes? Los trozos aparecen tan inconexos entre sí que el ojo ha de afilarse hasta un práctico delirio interpretativo. Las únicas marcas para orientarse son las morfológicas, sintácticas, tipográficas y retóricas: el morfema “mente” indica adverbio; el verbo “comparar” rige la preposición “a” y tras de esta vienen sintagmas nominales que traen el segundo término; el tabulado podría regular los dos espacios de la comparación indicada; la repetición y la anáfora dan cuenta de una igualdad de los objetos; etc. La supresión de la referencialidad y la parataxis logran, a su vez, convertir los nombres prestigiosos y citas de objetos de cultura en piezas igual de extravagantes que el resto de palabras del poema. Así, el título del libro de Herman Melville *Omoo* y el nombre del general de Corinto Timoleón aparecen asociados en una compañía de apariencia mercantil (&), como Debussy se convierte por remorfologización parecida a la de “estricninamente” en un hombre de negocios (“bussiness man”) de la talla de “Mangarmadura”, nombre parece que épico o quijotesco de no sabemos quién, probablemente porque no exista. De hecho, podrían no existir sino consistir, como de hecho hacen, en envenenamientos filológicos de la escritura. Un caso de citas mutantes de yuxtaposición aún peor es «Del aire hermoso (traducciones)»: “... / Mi fe es efímera / La osa nada dice ¡Nipponaba! / Lo sé, Es coquitable / La terrasse des audiences au clair de lune / Allá la rata / Pero se Henriqueece” [93]. Y es que las citas pierden no sólo la identidad (con su significado) sino también la entidad de nombre propio para convertirse en auténticos trozos morfofonológicos, muy lateralmente significativos, que llegan a hacernos dudar de la certeza de la referencia bibliográfica. ¿Qué relación habría entre el personaje griego y la novela norteamericana? ¿Y acaso importa en este caso tal relación fuera del texto? “Omoo” y “Timoleón” tienen los dos dos oes, como oes trae “canopo a Õvo novo no velho”; eso era lo que leíamos y eso tal vez lo que debiéramos buscar al comprender. El resultado es, según Labrador, “más ecdótico que crítico”, o mejor aún, con Prat, en la feliz expresión que no dejaremos de citar: “grafológico”¹⁵². Se trata entonces esta obra de un “consultorio” hostil a la interpretación, prácticamente opaco, sin piedad, capaz de lo más enigmático-epigramático cuando no de lo literalmente imposible [figs. 91 y 92].

¿Hacer catleia?; ¡no!; ¡para los gamos!

Fig. 91. Ignacio Prat, «BOSTON». *Para ti-Contra ti*, 1982

El Agua (Es) Royal, Fona (pero Funda de Fama), / Dispensativa la Irazón (Unvernunft),
Entre / A-Parte Ella y el dulce Mirobalano, Lo / <jefecutarlo>, X Radias soldan-saldan-
suedan- / -soldean (o la Exposa de Soleih) Acientos, / Del justo-El que Es-Hera, Quivas
(Lija) con pico-grifo y Arras, La Por Aquella, E-obos / nuosos, No Nuosa, <Aquí> <Así>
<cab el arabí>, / Mais qu'il eusit la douce (dulce) hermine, / El Año Simmelico [92]

Fig. 92. Ignacio Prat, «SAGESA». *Para ti*, 1971

Toda la *coprolalia*¹⁵³ morfofonológica con la que Merlo fantaseaba bien puede hallar en esta fantasía de *cogito interruptus*¹⁵⁴ interlocución. Toda la “dureza” gramatical que Merlo se exigía sin duda encuentra aquí su más rocosa e inexpugnable versión.

La recepción de la obra de Prat resulta, cuando menos, tan contradictoria como la propia obra. En torno a él flota la sombra de incomprensibilidad y a la vez, o en consecuencia, el aura de encarnar, en palabras de Gimferrer, *una de las mentes más brillantes de mi generación hispana*¹⁵⁵. No puede decirse que los insignes asistentes al homenaje que se le dispensó tras su muerte – Carlos Bousoño, Manuel Alvar, Alonso Zamora Vicente o Jorge Guillén– hicieran acto de presencia y alabanza en la muerte de Fernando Merlo¹⁵⁶. Al campo literario no le vale lo mismo un adolescente provocador, maldito, de provincias, que un reputado filólogo ligado a la escuela de Barcelona. Una erudición e inteligencia deslumbrantes, además de una buena posición social, debieron concederle un trono así de alto a Ignacio Prat. Manuel Esteban lo describe como “un chico pelirrojo que en la Universidad de los 60 conocía toda la literatura del mundo”¹⁵⁷. El panegírico que le escribe Gimferrer en *El País* incide en afirmar un valor indiscutible a la vez que sugiere un cuestionamiento posible:

[E]n el caso de que nuestro recuerdo sea engañoso y no se halle despojada de un valor perceptible para todos, la poesía de Ignacio Prat tendrá el valor más alto. No hay término medio: o es impenetrable o es sublime. Los otros -la posteridad- deberán decidir.¹⁵⁸

He ahí el problema. Parece que nadie quiere decidir esta importancia porque parece que nadie está seguro del lugar donde nace el valor en general, ni el valor del poeta más difícil en particular. El dilema resulta comprensible bajo la hipótesis genealógica que venimos exponiendo desde el comienzo de este trabajo: en los términos del prestigio concedido por la jefatura académico-poética nacional, el ungido Prat tendría que haber incluso entrado, como *casi* hizo¹⁵⁹, en la nómina de Castellet; en los términos de la poética-lingüística que denominamos momento analítico, la osadía del plan de lengua de Ignacio Prat no pudo, ni aún hoy puede, ser leída por casi nadie, por lo que comparte, finalmente, el cruel destino del más lumpen y menos lustroso Fernando Merlo, y de tantos otros raros del periodo: la ilegibilidad. Digamos que en el cruce ficticio de 1966 del que dimos cuenta más arriba no sólo se escenifica la derrota de la marca literaria Ullán en favor de la “trés bien / trés CAMP / very / SEXY- / BARRAL” de los “NUEVISIMOS” [60]; sino que se pierde casi la única oportunidad real de escenificar un conflicto instituyente de algún tipo de poética capaz no de valorar, sino de leer, la obra de Ignacio Prat, años después, cuando éste muere.

La diferente extracción sociocultural y posición de campo que define a Merlo y Prat sí motivó, no obstante, que el más privilegiado de los dos pudiera articular algún tipo de extraña (y de nuevo ilegible) (pequeña) venganza pública al contexto tan escueto que los leía; la que pueda quizás contener ese par de artículos sobre “los novísimos”, tan prolijamente citados por toda la crítica que se diría que es lo único que la crítica se haya leído del autor de Zaragoza: «Contra ti» y «La página negra» [95]¹⁶⁰. Hay quien podría interpretar los dos artículos como un ataque frontal a las intenciones y dimensiones de la antología castelletiana; pero la cosa resulta,

de largo, más intrincada, pues la prosa ensayística del autor dista también de la claridad meridiana. ¿Qué defiende exactamente¹⁶¹? Desde luego que de todos los elegidos, a quien sí defiende Prat es a su amigo Gimferrer, pero a la vez, y como hiciera Gimferrer en el panegírico, no deja de emitir pequeñas burlas, dudas, respecto de elementos como el cambio de nombre que escenifica el cambio de idioma de escritura – de Pedro a Pere, del español al catalán. Una cosa y la contraria. Un ataque y un repliegue. Sin piedad de nadie (ni de sí mismo, pues Prat se incluye desde el comienzo en el “nosotros” que trata de enunciar y destruir): la novísima como última revolución lírica que, no obstante, muere nada más nacer (la antología de Castellet). Como el resto de la lista salvaje que venimos describiendo, lo que Prat d-escribe tan contradictoriamente es, en realidad, una incomodidad inmensa, un malestar motivado por los problemas de acoplamiento de expectativas, planes, resultados, intenciones, envejecimientos sociales y el propio uso intensivo de la poesía. De ahí que él sea, a la vez, el más *outsider* (por oscuro) y el más *insider* (por erudito) del mapa novísimo. El que delira las letras de una cultura de la que los culturalistas simplemente (ab)usan a la ligera; el que logra el verso más posiblemente antimétrico y antiprosáico en una extrañísima salida de la Lírica Nacional; el menos socialrealista; el más elitista; y etcétera, si por etcétera se entienden infinitos excesos cometidos todos a un tiempo. Puestos a asumir la radical diferencia de Prat como un dato o un nodo del mapa analítico, acaso el más definitorio de la diferencia que queremos describir, asumamos también la intensísima contradicción que trae. Y anotemos sobre ella una de esas declaraciones de época que sin constituir la *verdad* formula una de las más bellas verificaciones de la poética y fantasía *verdaderamente* novísimas: un lenguaje de vanguardia y un disenso poético de lo real:

Que nadie dude ahora de nuestra independencia con respecto al lenguaje del Poder, de nuestra opción por un lenguaje crítico, y de nuestro rechazo a la ilusión burguesa de la representación verbal. En todo caso, nuestra ilusión –dicho con palabras de Talens– es «dejar hablar al lenguaje, dejando que el deseo hable a través suyo, como puro gasto gratuito (nada más subversivo en un orden levantado sobre el valor dinero y la productividad del goce), sin finalidad, por tanto, sin implicaciones de /saber/, es decir, de poder), ni de juicios de valor»; proponemos un «desorden», propiciamos la «expresión de lo indecible (lo real) negando que todo está dicho», y afirmando «su carácter de no clausura, de «continuum», de interminable, de todo lo por decir»¹⁶²

(d) Logofagia. Deconstrucción del lenguaje

Todo lo por decir. Pese a cierta textura forzada o cierta falta de finura, todos los casos hasta aquí expuestos, en especial las dos tríadas mejor descritas –el realismo constructivista de Ullán, Alejo y Aníbal; y el riesgo lingüístico de Merlo, Prat y Hervás–, dan cuenta de una salida del poema desde una medida de melodía hacia otra medida de verso construida con más lenguaje que los metros y lexemas. Insonorizaciones, tachones, recortes, torsiones sintácticas y hasta remediciones métricas van a componer otra línea de verso libre, un salto sin el que es imposible concebir hoy por hoy la escritura y que, en verdad, tiene más años que 30, digamos

que tiene 200 años. No obstante, los procedimientos hasta aquí esbozados casi nunca han sido observados como tales, tan sólo como efectos secundarios de una supuesta y más importante “vanguardia” vital, previa a toda técnica, que de tan asegurada se ha vuelto invisible, ilegible, irreproducible, inerte. Sólo Túa Blesa se atrevió a leer a Ignacio Prat y el lado más salvaje de los Nueve (el de Leopoldo María Panero, por ejemplo). Blesa es uno de los pocos críticos que ha logrado leer a la vez, sin subclasificar ni marginar en casillas concéntricas, a Prat, Panero, Ullán y Millán, en un solo corpus, porque, como aquí se pretende hacer también, los leyó desde el lado de la escritura y no desde las analogías superficiales o los temas – que por cierto, no difieren tanto¹⁶³. A estos planes de lengua Túa Blesa llamó *logofagias*, por considerar que su textualidad se tacha, se multiplica, se disemina, se ilegibiliza hasta el punto de ser discurso “sin phoné ni logos – por tanto, no fonocéntrico, no logocéntrico”¹⁶⁴. Yo emplearía el nombre como el más acertado para nombrar los planes avanzados de lengua novísima, más propiamente analítica que el pequeño *boom* desarrollista, y especialmente inconsistente de nombre “culturalismo”.

Discreparía, a su vez, con la interpretación hermenéutica que afirma como “trazos del silencio” la ausencia de sentido en el sentido de significados estables y como “ausencia casi de palabra” la devoración verbal del significado. Tal y como aquí venimos defendiendo, sí hay escritura en tanto hay trazo, grafo, y, con Derrida, *grama*: diferencia, inscripción diferencial, o sea, también descontextualización, apropiación, colocación, cambio de posición o incluso un infraleve gesto del dedo sobre el agua. Vemos en ellos la potencia constructivista, por lo cual comer el *logos* de las palabras no implica perder el sentido sino, con Merlo, excretar una forma *logopoietica*; esto es, una recomposición del pensar entre/sobre/tras partes de la lengua no menos racionales, pero sí constructivos de otra manera de pensar/ver/afectar: otra racionalidad. Si acaso, y si se quiere, vemos en los planes *logófagos* el momento negativo del constructivismo hispánico: la *crisis lírica*, si se quiere, salvando la brutal asincronía histórica, si es que resulta útil. Al cabo estos sujetos fueron los héroes románticos de una vez por todas. Más que Bécquer u Hoyos y Vinent: Pere Gimferrer. ¿Y quién no consideraría a Aníbal Núñez el más fotogénico Rimbaud o el más aproximativo Mallarmé que nuestros siglos vieron? Quiero decir que la empresa que con más éxito completaron los novísimos probablemente fue la de traer al mapa de lecturas peninsular el *core* de lecturas fundantes del orden poético contemporáneo occidental. Jóvenes del XIX en pleno 68.

III. 5. PLAN CONCRETO

(a) Una vanguardia internacional

El momento *más positivo* del constructivismo lo constituye, sin duda, el concretismo, no sólo en el mapa estatal, sino también en el occidental. De hecho es el momento más optimista, formal y anímicamente, de cuantos conforman las neovanguardias que se articulan en Europa, Japón y las Américas desde finales de los años 40, tras las varias guerras de pacificación política, económica y cultural. En el contexto de recuperación keynesiana de la Centroeuropa devastada (Ulm, Stuttgart y Viena serían aquí las capitales) y de emergencia industrial o eso que tan bien se ha llamado Desarrollismo de países como Brasil, y de Brasilia como metáfora, es en el que aparecen una serie de prácticas de escritura y creación que redescubren la “verbivocovisualidad” o materialidad del signo lingüístico al reestablecer algunos de los vínculos rotos con partes de los *ismos* de la preguerra mundial. El suizo Eugen Gomringer publicó el primer texto del movimiento, *Konstellationen*¹⁶⁵, en 1953 y el programa de poética «Del verso a la constelación» un año después; pero no fue hasta 1956 cuando acordó con el grupo de afines brasileño Noigrandes extender la etiqueta de “poesía concreta”, acaso la primera marca artística internacional en el contexto mercantil del arte de posguerra. No es casualidad que otra de las figuras del movimiento, Max Bill, hubiera sido alumno de la Bauhaus. La línea funcionalista en la que el concretismo comenzó su andadura está sin duda ligada al diseño industrial. Se buscarán formas poéticas limpias, de elegancia constructiva probada y de gran eficacia comunicativa – hasta el punto de fantasear con la pura traducibilidad. Bill va a fundar una escuela de artes en la ciudad de Ulm, desde la cual se irá expandiendo el nuevo modelo a gran velocidad. Para 1967/1968 ya son cientos las antologías, exposiciones y contactos entre los diversos agentes internacionales del movimiento, destacándose especialmente las ya citadas de Solt y Williams. Paralelamente, en Francia, Bélgica, Holanda e Italia, también se organiza otra serie de prácticas de relectura de dadá y demás *ismos* de la preguerra, con un carácter mucho más politizado y una estética más sucia que la clásica del primer concretismo. Me refiero a los letristas que primero comanda Isidore Issou, los situacionistas que luego lidera Guy Debord y el grupo COBRA formado en el norte de Europa por Asger Jorn, entre otros. Los tres terminarán por confluir en el Movimiento por una Bauhaus Imaginista (MIBI). El Wiener Gruppe de Gerhard Rühm y Ernst Jandl es una tercera zona que añadir al mapa. Sin estos tres frentes de activismo, poético primero, artístico al final, el archivo de las vanguardias de los 10 hubiera quedado sepultado en la memoria de accidentes que el nuevo orden mundial quería borrar. Duchamp, por ejemplo, no hubo de ser descubierto hasta esos años de después, en los 60, cuando empezó a probarse su ascendencia insoslayable sobre quienes retomaban las preguntas constructivistas. Si Issou y Debord reenlazaron con Schwitters, con Tzara y con la fantasía de un Lenin de visita en el cabaret Voltaire, el movimiento concreto de principios de los 50 persiguió la primera lectura constructivista, bien que confusa e incluso errónea, del primero de los unicornios: Stéphane Mallarmé¹⁶⁶.

(b) Importación del concretismo en España

La historia particular de la recepción del concretismo en España, que es la historia de la articulación casi simultánea de una escena local de “poesía experimental”, en general, y de un plan local de lengua concreta, en particular, ha sido ya relatada en numerosas ocasiones. Con casi cada nueva antología de “poesía visual” o exposición de “escrituras en libertad”, y casi desde el instante inmediatamente posterior a que la historia misma diera inicio, se cuenta lo siguiente: que desde 1962 Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate publicaban las novedades concretas brasileñas en una revista financiada por la embajada de aquel país, siendo clave su artículo de 1963 «Situación de la poesía concreta»¹⁶⁷ para la introducción del movimiento concretista en la península; que García Bedate y Crespo, al igual que Joan Brossa, mantenían contacto con João Cabral de Melo Neto, y que no es por la vía de la poesía visual sino por la vía de la crítica de arte y de la pintura constructivista que ambos continuarán vinculados a una estética, digamos, distante de la poesía lirista académica y del socialrealismo¹⁶⁸; que en el año 1962 llegó a Madrid, previo paso por París, el uruguayo Julio Campal, con noticias de la vanguardia de los 10 y de la neovanguardia (fundamentalmente concreta) en curso aquellos años¹⁶⁹; que otros viajeros como Enrique Uribe entraron en contacto con el “espacialismo” del francés Pierre Garnier (1928-2014), de ahí también que algunos de ellos aparecieran en las antologías internacionales ya citadas; que en 1964 Campal fundó dentro de las Juventudes Musicales el grupo de investigación poética Problemática 63, al que pertenecían, entre otros, Uribe, Millán e Ignacio Gómez de Liaño; que organizaron incontables conferencias, recitales y muestras para “evangelizar” sobre esta modernización del arte lírico; que el grupo se escindió en 1966 por desavenencias personales, cuando nació la CPAA de la mano de Liaño, Molero y Quejido, entre otros, que siguieron con la labor pedagógica y agitadora; que a la muerte de Campal Liaño y Millán discutieron por el legado del maestro¹⁷⁰; que Millán fundó ese año el grupo NO junto a Jesús García Sánchez, Juan Carlos Aberasturi y Jokin Díez, entre otros; que publicaron hasta siete revistas y varios libros hasta que Millán entró en contacto con la revista *Poliedros* y con José María Montells, un poeta orgullosamente fascista con quien editó varios libros en Parnaso 70; que esta colaboración provocó el rechazo de algunos miembros como Uribe o Zabala y la disolución final del grupo en 1971; que Fernando Millán persistió en el trabajo de difusión de estas formas poéticas, según Antonio Orihuela, “por diferentes puntos de la geografía española ofreciendo conferencias y exhibiendo un amplio muestrario de trabajos experimentales de operadores internacionales dando lugar a que, prácticamente por donde va pasando (Zaragoza, Granada, Burgos, Cádiz, Logroño, Alicante, Ciudad Real, etc) van dejando la semilla que florece al poco en un nuevo grupo de experimentalistas poéticos...”¹⁷¹; y que, pese a haber resistido como escena y práctica poética desde entonces de la mano de poetas de generaciones posteriores como el propio Orihuela (1965), de algún modo el punto culminante de esta onda tuvo lugar el mismo año en que se publicó acaso la otra gran antología del periodo en términos de repercusión, *La escritura en libertad*, de Fernando Millán y Jesús García Sánchez (1975). Una versión de cinco páginas de este relato puede leerse a Juan José Lanz («Datos para una historia de la poesía experimental en España»); una cronología detallada de fechas en los índices de Antonio Orihuela (*Archivo de poesía experimental*).

Cronología, 1964-2006); un buen desarrollo, ilustrado por documentos, es el que expone José Antonio Sarmiento en el catálogo de la exposición de 2010 *Escrituras en libertad*, que se completa con *La otra escritura*, de 1990; y un buen comentario en primera persona es el efectuado por Fernando Millán en *Vanguardias y Vanguardismos*. Remito a esos textos, y a otros tantos trabajos que los siguen, consignados en la bibliografía, para una descripción de los datos mejor y más completa.

La historia del proceso de fundación, explosión e implosión de una zona de escritura “experimental” más o menos sincronizada con su época es también la historia de la escisión que tiene lugar entre ésta y la zona de escritura típicamente “literaria”. Si las herramientas de lectura de la norma literaria nacional estaban, como vimos, concentradas en enumerar los detalles de la polémica culturalista y eran, además, insuficientes a la hora de operar con las formas poéticas más salvajes; su capacidad e interés a la hora de analizar las prácticas concretas necesariamente tendió a cero y, en consecuencia, a una separación de especies poéticas bastante cómoda críticamente. Así, son los protagonistas del plan concreto, los implicados directos, los que más hacen por dotarse de un marco de lectura, mientras que los filólogos de cabecera si acaso les dedican de vez en cuando unas líneas como fenómeno aislado. La escisión, que por supuesto también tuvo lugar en otros países, toma en España una forma bastante dramática, en la medida en que, pasado el periodo de afirmación identitaria de una y otra zona, apenas se encuentran casos de contagio, reencuentro o permeabilidad de los textos producidos en ambas. Si descontamos el caso de Ullán, apenas hay poetas que compartan abiertamente la doble nacionalidad, y cuando algunos se deciden a intentar el tránsito se ven interrogados por una suerte de policía de fronteras. Antonio Gómez, por ejemplo, suele lamentarse de cómo las editoriales le solicitan libros de poesía *experimental*, zona en la que es reconocido, pero no los libros de poesía *discursiva* que él ofrece. Al revés, no se ven ejemplos de poetas bien asentados en el *establishment* literario que incluyan algún trabajo tipográfico, verbivocovisual, apropiacionista o tan siquiera de collage. No hay, pues, un mínimo común de legibilidad por el cual «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» [fig. 97], de Gimferrer, y la «Mano que clama» de Millán [fig. G3b, 98], puedan ser leídos a un tiempo en tanto formas de poema, todo lo historizadas y particulares que se quiera. Aún hoy se puede observar la sistematicidad de esta lectura escindida en las secciones reservadas a la poesía “visual” en las revistas, ciclos y programas “literarios” y en la redundante autoexclusión que se procuran los protagonistas de antologías, festivales y encuentros “experimentales”, cuando, tal como describimos en II, resulta harto difícil establecer los límites categoriales de esas etiquetas, las puertas del campo de la analfabeticidad.

(c) Del verso libre a la página. El sinverso

El plan concreto y el plan logófago se complementan no sólo por la composición sociológica que aproximadamente comparten, la de una juventud en busca del cambio, sino por las direcciones perpendiculares de las poéticas con que ambos exploraron las dimensiones

fundamentales del artificio poético a la hora de organizar una salida más o menos marcada del poema lirista. Lo que es cierto es que apenas se documentan cruces de ambos campos. Apenas hay noticias de contactos, salvo esa carpeta de Merlo en la que aparece Liaño; una mención de Aníbal Núñez en sus *papeles de tesis* (III.6) y unos cuantos detalles más. Suponemos que unos y otros se conocían, pero no parece documentalente relevante la interacción siquiera personal que pudieron llegar a trazar ambas escenas. En el relato que hace Liaño en sus diarios personales recientemente publicados se describen contactos entre autores como Ullán, Arias-Misson, Campal, Carnero, Panero y él mismo¹⁷².

Como los novísimos del lado literario, los concretos persiguieron salir del mapa lirista también guiados por una fantasía generacional de “libertad” ética y estética, que toma como campo de batalla en vez del sonido del verso (libre), el espacio (libre) de la página. La otra diferencia fundamental de los dos planes radica en que los concretos tomaron sus recursos de escritura de un repertorio más amplio de procedimientos constructivistas conformado por los ismos de los años 10 y sincronizado con el concretismo de los años 50, mientras los novísimos más literarios construyeron sus hechuras sobre formas en general más apegadas al momento simbolista del cambio de siglo. Críticamente, la diferencia se traduce en que algunas premisas de poética emitidas por algunos poetas concretos suenan un tanto más lingüicistas que las emisiones de los otros novísimos. Compárense si no las intuiciones entusiastas de Merlo, por no decir las citas de Carnero, con éstas de Ignacio Gómez de Liaño sobre los mismos nudos de poética: “Si aceptamos que el poeta es el responsable estético del lenguaje... [y no] la especie ya extinguida del escribano de billetes amorosos”; “la temática de la realidad —ésta puede o no ser una situación social— en la poesía no es determinante de la implicación de la lírica en la sociedad”¹⁷³. Los presupuestos de los que en general parten los concretos dan por hechas ciertas nociones fuertes sobre lenguaje y procedimiento, a saber: que la poesía se hace con lenguaje (“No se trata de la expresión de un sentimiento individual, ni de una forma de ver el mundo en el sentido clásico, sino de trabajar con distintas formas de lenguajes y prelenguajes”), que el poeta es hacedor (“el poeta ya no es un mesías, es el igual del lector”), que de letras, palabras, páginas y verso libre se compone el problema del poema del XX¹⁷⁴.

De todos los textos de poética que el plan concreto español emite desde los años 60, no me cabe duda de que es «Situación de la poesía concreta» de Ángel Crespo y Pilar Gómez-Bedate el más útil y sólido a la hora de describir el modelo formal o la teoría del poema que el concretismo brasileño ofreció como alternativa del poema lirista posromántico. A día de hoy esta descripción es, una de las pocas que en vez de remitirse a la poesía visual de Simmias de Rodas historiza la ruptura concreta en los dos tiempos que la constituyen: primero la fractura constructivista (“modernista”, dicen ellos) que viene a cuestionar e intervenir el flujo formalmente disuelto y verboso del desbocado lirismo posromántico; después, la relectura más tecnificada con que los poetas del medio siglo brasileño reciben el mensaje de Pound y Mallarmé, por un lado, y el de los concretos europeos, por otro. Si la poesía romántica subordinaba la palabra a la expresión y los afectos del poeta, como “una moneda en circulación dentro de un torrente de monedas distintas” pero indiferentes; la poesía concreta

en principio quiere rematerializar el cuerpo particular de cada palabra diferenciándola de aquello que la indiscrimina: el verso. El verso, medido o desprolijo, es el estilema heredado que a la altura del medio siglo ya no funciona más y que, precisamente por no funcionar, disuelve la propia poesía. Así, el plan concreto brasileño es presentado por Bedate y Crespo como una especie de salvamento o resurrección a la vida de la poesía en un momento de auténtico marasmo lírico. Y aún cuestionando ellos mismos la necesidad de alargamiento en el tiempo de este plan de choque, el artículo de Bedate y Crespo dispone una negociación con esta forma historizada de poema. La forma del poema concreto, dicen, es paralela a la forma sonora antidiscursiva de la frase musical contemporánea, es decir, la poesía concreta está vinculada a un cambio paradigmático de las formas estéticas contemporáneas que no se puede dejar pasar, a riesgo de perder, si no vitalidad, una importante técnica de escritura que por lo mismo, y según ellos, ofrece una posibilidad temática nueva¹⁷⁵.

Desconozco el grado de repercusión que tuvo un artículo tan relevante como éste entre los jóvenes que compondrían Problemática 63, la CPAA o el grupo NO, que por esos años iniciaban su andadura. Todo indica que, pese a la gran difusión con que contaba la *Revista de Cultura Brasileña*, la convergencia no fue mucha. Que Crespo y Bedate se marcharan en 1967 a vivir a Puerto Rico no debió ayudar. En todo caso este artículo es uno de los pocos que en España vincula tan directa y crucialmente el conflicto de rematerialización de la palabra poética con la problemática histórica del verso libre¹⁷⁶. Con el *plano piloto* de Noigrandes en una mano, Bedate y Crespo identifican en el verso lírico estancado el dispositivo de absorción de la materialidad de las palabras: el verso las convierte en mera “medida silábica o musical”¹⁷⁷. El verso estancado hace desaparecer a las palabras. El procedimiento concreto las hace reaparecer. La reaparición de la dimensión de los vocablos que el artículo llama “visual” podría suceder, no obstante, mediante dos movimientos lingüísticos en parte apuntados: la dislocación semántica de las palabras aisladas “de sus posibles contenidos”¹⁷⁸ y la supresión sintáctica que al cabo redescubre para la poesía una parte del infinito espacio de la página. La dislocación o supresión semántica para el subrayado de la materialidad gráfica de letras y palabras es un procedimiento que ya vimos a propósito del gradiente logófago, especialmente a propósito de Ullán y Prat. El redescubrimiento de la superficie de la página es un altercado formal en el que merece la pena detenerse. Copio a continuación un buen fragmento de Bedate y Crespo sobre el asunto. Donde dice “sinestésico”, podría decir “analfabético”; también donde dice “onomatopéyico”:

Los concretistas sienten la necesidad de prescindir por completo de la estructura sintáctico-discursiva del verso, que consideran ha llegado a caminar sin salida con el hermetismo y la poesía pura, y tratan de crear un nuevo medio de expresión poética prescindiendo de la frase, utilizando palabras desarticuladas (los nexos entre las cuales deben de ser hallados por el lector) cuya expresividad debe estar dada por las cualidades onomatopéyicas de la palabra en sí, por la repetición o espaciamento de las mismas palabras, por el poder de sugerencia que su grafismo posea, y por su ordenación en la página, la cual viene a ser la unidad poética –como en la poesía tradicional lo es el verso– hasta tal punto que los espacios en blanco forman un solo cuerpo con los caracteres impresos y juegan un papel integrante de la intención poética. Lo que se pretende es introducir un efecto sinestésico, conmover de un solo golpe todos los sentidos del lector, utilizando para ello cuanta potencia expresiva pueda poseer la palabra, tanto en su significado semántico como en su representación escrita, tanto en su vertiente sonora como en su vertiente gráfica.¹⁷⁹

El momento optimista del concretismo internacional del medio siglo trae a la poesía una especie de alegría en las maneras de disponer letras y palabras a lo largo de la superficie de la página. Una vez asumida la plasticidad tipográfica de estos elementos, las posibilidades de expansión a lo largo de las ignotas latitudes y longitudes de la página debieron de parecer infinitas a aquellos poetas. En las antologías clásicas se encuentran texturas realmente entretenidas a la par que sencillas, en cualquiera de los idiomas empleados. Por ejemplo la parte del gradiente que conforman los textos de Goeritz, Nichol, Azeredo, Valoch, Niikuni, Finlay, Castillejo Garnier, Molero, Jandl, Bann, Vroom y Scala [fig. G3A]. La mera ocupación del espacio por tipografías hasta cierto punto muy básicas resulta en un pequeño tesoro de textos de proporcionalidad áurea que por lo mismo ofrecen una tipología de poema fácilmente reproducible o cliché, además de rápidamente consumible. No obstante la efimeridad de la tipología mientras dura su oportunidad ofrece ejemplos nítidos de la analfabeticidad que se escondía debajo de las mismas letras y palabras que componían los poemas normales. De todas las instancias formales que estos poemas apuntan a interrogar es la espacialidad que producen las letras y palabras en su expansión la que más nos interesa en la medida en que no negocian ya con la unidad melódica, sino con otra dimensión fundamental del verso: la horizontalidad. Además de la cualidad tipográfica de letras y palabras, digamos que el plan concreto habría contribuido *también* a reexplorar una salida del verso en tanto línea horizontal. Una salida de toda línea versal, sea ésta una cantidad medida de sílabas o acentos o una línea no-medida en absoluto.

o	r	o
r	o	r
o	r	o

oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro

or
or
or
or
or
or
or

```

o r o r o r o r
r o r o r o r o
o r o r o r o r
r o r o r o r o
o r o r o r o r
r o r o r o r o
o r o r o r o r

```

```

o o o o o o o o
o r o r o r o r
o o o o o o o o
r o r o r o r o
o o o o o o o o
o r o r o r o r
o o o o o o o o

```

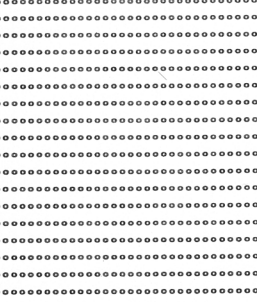
oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro
oro oro oro oro

[illegible]

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVE
VVVVVVVVEL
VVVVVVVELO
VVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

[illegible]

a	a	a	a	a
c	c	c	c	c
r	r	r	r	r
o	o	o	o	o
b	b	b	b	b
a	a	a	a	a
t	t	t	t	t
s	s	s	s	s
t	t	t	t	t
a	a	a	a	a
b	b	b	b	b
o	o	o	o	o
r	r	r	r	r
c	c	c	c	c
a	a	a	a	a

[illegible]

Censo de Vacuidades

[illegible]

```

      e
     ee
    eee
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  ooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  eoooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  eoooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
  eoooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

```

i m m e r m a n n d o m i n i
 m m e r m a n n d o m i n i
 m e r m a n n d o m i n i k
 e r m a n n d o m i n i k u
 r m a n n d o m i n i k u s
 m a n n d o m i n i k u s
 m a n n d o m i n i k u s z
 a n n d o m i n i k u s z i m
 n n d o m i n i k u s z i m m
 n d o m i n i k u s z i m m e
 d o m i n i k u s z i m m e r
 d o m i n i k u s z i m m e r
 d o m i n i k u s z i m m e r m
 o m i n i k u s z i m m e r m a
 m i n i k u s z i m m e r m a n
 i n i k u s z i m m e r m a n n
 n i k u s z i m m e r m a n n
 i k u s z i m m e r m a n n d

1st fila: Goeritz [103], Nichol [104],
Azeredo [105], Valoch [106]
2nd fila: Niikuni [107], Hamilton Finlay [108],
Castillejo [109], P. e l. Garnier [110]
3rd fila: Molero [111], Jandl [112], Bann [113]
4th fila: Vroom [114], Scala [115]

[illegible]

hommage à mondriaan

Por horizontalidad del verso hay que entender, pues, al menos dos fenómenos de ordenación alfabética superpuestos: uno sintáctico-discursivo y otro gráfico. El gráfico consiste en la restricción de la lengua escrita a una sucesión de líneas paralelas o renglones que en poesía se alinean a derecha sin tocar el margen. “Los blancos forman parte del verso. No forman parte, o no lo hacen sino de manera secundaria, de la prosa”¹⁸⁰. Esta organización está tan estereotipada que de hecho podría constituir la definición más polivalente de casi cualquier “verso”, especialmente de los versos liristas menos conscientes de la construcción expandida: un verso como lengua distribuida en líneas. Al fin y al cabo esta articulación no es más que la traslación de la matriz de lectura del alfabeto occidental que obliga a leer cualquier texto de izquierda a derecha y de arriba abajo. Los contactos de las poéticas constructivistas de los años 10 y de los años 60 con la escritura china o los *haikai* japoneses son, por lo mismo, un factor determinante en el redescubrimiento de la infinita superficie de la página¹⁸¹. Los caracteres chinos no sólo demuestran la posibilidad de un economía semántico-gráfica, y no fonético-alfabética, sino la (consecuente) posibilidad de la verticalidad. La posibilidad de cualquier direccionalidad había sido no obstante prefigurada de forma aún más determinante que por las escrituras orientales por el salto de comprensión que fue la aparición de *Un coup de dés* de Mallarmé. Mallarmé es quien verdaderamente abre la página para la poesía, de un modo bastante más profundo y complejo de lo que harán la mayoría de concretos¹⁸². En la medida en que considera el poema *une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le vers ou ligne parfaite*, Mallarmé deja completamente abierta la sintaxis que constriñe al verso anterior a la *crisis de verso* que él mismo propicia con *Un coup de dés*¹⁸³. El salto de comprensión mallarmeano es de tal magnitud porque logra disociar verso y rima de lo que solían ser para entender que hay regularidades gráfico-espaciales *con que* también se puede *rimar*, digamos, desde afuera, *en que* se también se puede versificar, digamos, sin metraje. El salto es tan inalcanzable para algunos concretos como lo es proponer nada menos que el *visionado* de una idea *en* la lengua fraccionada del poema:

Similitud entre los versos, y viejas proporciones, una regularidad durará porque el acto poético consiste en ver súbitamente que una idea se fracciona en un número de motivos iguales por su valor, así como en agruparlos; éstos riman: por sello exterior, su común medida, que entronca con el golpe final.¹⁸⁴

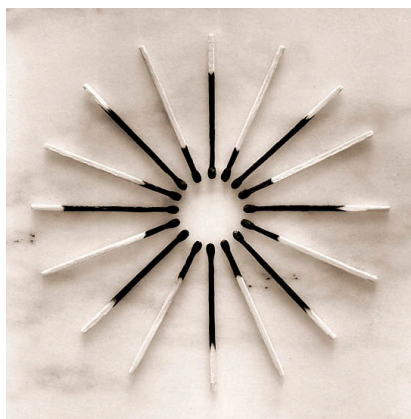
Este descerrajamiento de la dirección horizontal de lectura ofrece a la escritura la posibilidad de pensarse como espacio o campo de aparición de los grafemas en vez de como línea encadenada de palabras. El descerrajamiento del renglón también permite a la escritura pensarse afuera de eso que Bedate y Crespo llaman “frase sintáctica”. Al suprimir o complicar los enlaces sintácticos que producen linealidad discursiva (cadena de argumentos), tan adecuados a la linealidad gráfica (renglones), se suspende o atenúa la funcionalidad que dentro de ésta toman las palabras. Las palabras sin función sintáctica encuentran un camino afuera del orden discursivo. Afuera de la discursividad. El camino exterior encuentra en el espacio de la página la superficie no-horizontal, multidireccional, donde expandir esta sintacticidad o fragmentariedad liberada del recto surco del verso. Pero como bien sabemos a estas alturas, lo que por un lado se libera por otro lado emerge como problema. Lo que por un lado se

reprime aparece como un fantasma por otro lado. No en vano el verso/metro es un dispositivo técnico muy pero que muy difícil de sustituir, tal y como venimos viendo.

Dado el espacio como una ancha posibilidad, el principal problema de construcción va a ser el tiempo. Si los significantes no van a sucederse en orden horizontal, ¿cómo sucederán?, ¿cómo se irán sucediendo? Se trata de producir un tiempo en el espacio: un tempo de aparición de los materiales distinto al métrico y al discursivo-sintáctico. Distinto al de la cadena hablada. Un tiempo *más* gráfico. En principio, en el poema concreto, clásico o típico, los significantes suceden de una, a la vez. Pareciera que, como dicen Bedate y Crespo, “espacio y tiempo se identifican”¹⁸⁵, de modo que el ojo puede elegir por dónde empezar, por dónde seguir y por dónde terminar, pudiendo retractarse y avanzar a placer. Pudiendo incluso abandonar. Una suerte de ritmo, patrón, red o rejilla de espacio y tiempo ha de ser dispuesta para que el texto componga este movimiento *en vez de* o *además de* ser un mar de palabras y letras. Podrían tan sólo ser manchas, pero de hecho son textos, es decir, producen lectura además de mancha. De hecho podría decirse que en el grado de patronaje o ritmación o armonía¹⁸⁶ de las manchas podría medirse la temperatura textual de los poemas. El grado de textualización. Compárese, si no, las sencillas y escuetas piezas de G3A [fig.] con las pobres textualizaciones de la serie B del mismo gradiente [fig. G3B].

DANKI D
A A A
DD
A A E L
T U Y O
BEE TE
GEM I DO
O
O
S S S S S S S S S S

Donde debiera deslizarse
el verso tan solo el cascabel de una serpiente



Sur la Beauté et la Variété des Créations

PINUS MITIS

PINUS SYLVESTRIS

PINUS CEMBRA

PINUS BRUTIA

PINUS SABIANA

PINUS PONDEROSA

PINUS RESINOSA

PINUS STROBIS

PINUS MONTEZUMAE

PINUS PALUSTRIS

PINUS MACROCARPA

PINUS LAMBERTIANA

PINUS AUSTRIACA

PINUS INSIGNIS

PINUS GERARDIANA

PINUS LONGIFOLIA

PINUS PYRENAICA

PINUS STROBUS

PINUS LARICIO

PINUS PINASTER

PINUS OCCIDENTALIS

PINUS PINEA

PINUS HALEPENSIS

PINUS TADEA

PINUS EXCELSA

PINUS PUMILIO

PINUS CANADENSIS

Como en tantos otros poemas de ese tipo, en el de García Sánchez [G3B, 116] ningún patrón o ritmo o armonía gobierna, o de hacerlo es tan tenue que no permite más que la mera dispersión de palabras y letras. Como si éstas fueran y sólo fueran imágenes – e imágenes pobres e ilegibles. He ahí el principio del problema de la noción de visualidad (para la poesía) que apuntamos en II. El fin de esta problemática noción es la regulación del *suelo* del poema, la composición espacial mediante el significado léxico de las palabras incluidas. Es decir, mediante un intangible, exterior y anterior, que en nada textualiza. En «A “found” poem» [G3B, 119], Arias-Misson dibuja una silueta invertida de un pino con los nombres de variedades del “pinus” y, por si no fuera poco, al conjunto añade la imagen más icónica del pino. Y si en «Mano que clama» [G3B, 98] la “mano” del título no aparece escrita, sí aparece el contenido de la reclamación. El material verbal se organiza en ambos casos en función del significado más reducido posible y no de una sintaxis espacio-temporal. Sin tiempo y sin espacio el poema se aplanar, se bidimensionaliza. Como un caligrama. La redundancia caligramática alcanzará su paroxismo con las piezas casi totalmente averbales de Chema Madoz [G3B, 118]. Las piezas de Madoz bien podrían representar, de hecho, el culmen de la “visualidad” para la idea más extendida y nociva de “poesía visual”: la redundancia de imágenes semánticas que aquí pasan ya a ser directamente visuales. Puede que los textos de G3A presenten una hechura igual de sencilla que los poemas de G3B, pero cuentan con una lingüisticidad de índice un poco más resistente, que motiva un grado de textualización mayor.

En el caso de o-r-o [G3A, 103], la mancha de texto está regulada por la graduación del *pitch* y del interlineado, además de por las verticalidades y horizontalidades que adquiere la palabra al ser repetida gracias a su estructura palindrómica. Como se ve, se trata de operaciones de repetición y espaciado tipográficamente muy básicas. Cuando el ojo pasea por la textura en seguida reconoce las letras y en seguida reconoce la palabra, de modo que puede solazarse en mirar una red un tanto más gráfica que semántica. Un punto más de movimiento adquiere l-o-v-e [G3A, 104] al disponerse también en diagonales, también en orden invertido, e-v-o-l. El reconocimiento semántico sucede de nuevo en seguida y lo que cuesta aquí es que el ojo elija hacia dónde seguir. El ojo lee de una vez. Porque *sabe* las letras, tiene sumados sus significados de antemano, así que el ojo puede dedicarse a discernir la composición de la figura: horizontales y verticales de amor sobre una diagonal de *es*. La diagonal organiza también el movimiento de las manchas cuadradas de v-e-l-o-c-i-d-a-d-e [G3A, 105] y “kawa-sasu” [G3A, 107]. Por cierto que la leyenda de este último texto nos recuerda la sencillez semántica, casi de lengua-muesli, como de aeropuerto, que a veces presenta este tipo de poemas. La diagonal en los tres últimos textos deslee el movimiento de la vertical y el de la horizontal. Tiene algo de áurea esta diagonal, compruébese si no cómo organiza bastantes otros poemas del plan concreto. Otra manera de componer el movimiento temporizador es el color. Suele éste organizarse más en función de la semántica que de otra cuestión, pero igual marca un diferente ritmo de aparición que el propio del habitual verso negro sobre página blanca. Compárese a este respecto el uso más marcado del poema «eis os amantes» [fig. 267], que veremos en el último capítulo, con el uso monocromático de muchos poemas de *La caída del avión en terreno baldío*. Otros ejemplos de este tipo de poema en la península son el «Text for

a Building» de Ilse y Pierre Garnier [G3A, 110] y la «ventanaviento» de Herminio Molero [G3A,111] incluidos en la antología de Solt.

Podría decirse que el gobierno sintáctico de las texturas referidas en G3A es geométrico; y es de una geometría ligeramente diferente de la horizontal aunque la incluya. Las letras en tanto grafos componen rectas, vértices, diagonales, paralelas, perpendiculares, cuadrados, rectángulos, triángulos, esquinas, flechas. Pero las letras que hacen de borde también componen figuras, digamos, alfabéticas, en tanto difieren entre sí como letras. El diferencial que añaden respecto de los meros puntos y rayas es la posibilidad de otra suma para componer la palabra en el sonido (l+o+v+e = /love/), que se suma a su vez a la figura gráfica de la misma palabra diseminada sobre la página. El cruce se observa nítidamente en textos como el de Jandl [G3A, 112], donde las *es* y las *os* no sólo forman con su cuerpo un triángulo y un rectángulo, sino una zona de *umlaut* (¨) que gráficamente señala cómo sonarían al mezclarse los dos sonidos asociados a dichas letras según el sistema fonético del alemán. Otro cruce de la geometría y el diferencial lingüístico es el que se da en «Dominikus Zimmermann» de Stephen Bann [G3A, 113], donde el hilado previsto por la palabra del título permite pensar un cuadrado derivado de este primer cuadrado a partir de la “d” de la esquina inferior derecha. A partir de la “i” de la esquina superior izquierda puede inferirse un cuadrado anterior del que este texto procedería. La(s) palabra(s) aquí propicia(n) la imaginación de una recursividad de la figura en un encadenamiento sin fin. Algo así como una greca podría dibujarse en la mente de quien lee el hilo de sucesiones. O una serie lógica de figuras geométricas. Si el poema de Bann homenajea la obra de arquitectura y enlucido del *autor* de la iglesia parroquial de Steinhausen trabajando con las letras de su nombre, el poema de Ivo Vroom homenajea nada menos que a Piet Mondrian tallando *en letra* el nombre de su última e inacabada obra: *Victory. Boogie-Woogie* [G3A, 114]. Es llamativo que con uno y otro texto resuenan con los característicos *retratos* del poeta Eduardo Scala (1945) [G3A, 115]. Pero nótese que el grado de *caligramaticidad* tanto de los poemas de Scala como de los de Vroom y Bann se ve imposibilitado por la divergencia entre nombre y objeto, además de por la asemantividad que en el fondo presentan los nombres propios. Es imposible para Scala hacer el caligrama de una persona con su nombre. Más que caligramas del cuadro de Mondrian y del enlucido de la iglesia de Steinhausen, los de Bann y Vroom serían más bien anagramas.

Las letras de los poemas anteriores no ocupan ni metro ni frase, pero ocupan algo de espacio. No tanto como parecería a simple vista, pero algo. Ocupan el espacio de unas figuras geométricas que ellas mismas componen. Sobre estas figuras de posible lectura multidireccional, aplicamos una lectura alfabética que busca el hilado fonético-semántico habitual. Es así como nuestro ojo puede mirar el poema *de una* a la vez que va tratando de hilar las letras dispuestas. Leer en el espacio y leer en el tiempo permite esta forma de poema. Observar el movimiento en el tiempo de unas letras que, no obstante, parecieran estar quietas, impresas sobre el espacio de la página. Mutan ante el ojo en el *directo* de la lectura gracias a su disposición constelada. Geometrizan la horizontalidad y horizontalizan las verticales y diagonales. He ahí el tipo más característico del poema concreto clásico. Pero hay otro tipo de

poema concreto contiguo a este que merece la pena describir. Más que letras sueltas, suele presentar palabras completas, sintagmas o frases en alineación horizontal. La línea horizontal es, pues, la que figura geoméricamente los elementos del texto, a menudo en bloques rectangulares que podrían a su vez asemejarse a la prosa. No obstante, y esto es lo más importante, la dirección de lectura en ellos no es, o no sólo es, horizontal. La espacialidad, es decir, la producción de la posibilidad de que el ojo lea en más direcciones que la horizontal aunque la disposición parezca horizontal, aquí se consigue mediante operaciones de repetición, sustitución o permutación de las partes de la línea en cuestión, de manera que una parte queda estable mientras va variando la otra parte. Es así como se verticaliza o espacializa el movimiento de lectura.

KÁMEN MUDROŮ

hledám veliký černý kámen
hledám malý ohnivý kámen
hledám zelený prorocký kámen
hledám potápěčův oněmělý kámen
hledám vrahův osudný kámen
hledám Orestův sfinzí kámen
hledám kovářův kolosální kámen
hledám Gabriellův hromový kámen
hledám Hefastův řetevní kámen
hledám zelený luční kámen
hledám rozkvetlý jarní kámen
hledám vonný večerní kámen
hledám čirý potoční kámen
hledám proměnlivý oblačný kámen
hledám divčí ochlupavý kámen
hledám ženský krvavý kámen
hledám Škeblinův perlový kámen
hledám Jeskynní vřící kámen
hledám potoční vyhlazený kámen
hledám Jeskynní krápníkový kámen
hledám lesní mechatý kámen
hledám villí oční kámen
hledám ženský černý kámen
hledám lidský vypadlý kámen
hledám zemský mluvící kámen
hledám vesmírný noční kámen
hledám svištěcí padající kámen
hledám nekončející padající kámen
hledám kaňoucí a hynoucí kámen
hledám bušící srdceční kámen
hledám neoblomný mozkový kámen
hledám tvrdý morální kámen
hledám statečný píseční kámen
hledám silný Romulův kámen
hledám nelitostný zločnickův kámen
hledám bludný Ahasverův kámen
hledám i gumový Budhův kámen
hledám mediální světélkující kámen
hledám vědoucí netopýří kámen
hledám osudný dáblův kámen
hledám nenápadný andělský kámen
hledám mokrý Poseidonův kámen
hledám proměnlivý oblačný kámen
hledám refrénový myšlenkový kámen
hledám lesní pryskyřkatý kámen
hledám tvrdý osobní kámen
hledám veliký kamenný kámen

Tear now jails down all.	All jails now down tear.	Jails tear down now all.
Tear all now down jails.	All now tear down jails.	Jails tear down now all.
Tear now all jails down.	All jails down tear now.	Jails down now all tear.
Tear jails now all down.	All now jails down tear.	Jails now all down tear.
Tear jails down all down.	All down jails now down.	Jails down now all down.
Tear now jails all down.	All jails now tear down.	Jails tear now down all.
Tear now down all jails.	All tear now jails down.	Jails tear now all down.
Tear all down jails now.	All jails down now tear.	Jails all tear now down.
Tear jails down all now.	All down now tear jails.	Jails tear all now down.
Tear jail all down now.	All all down jails now.	Jails all tear now down.
Tear all jails down now.	All all tear jails down now.	Jails all down tear now.
Tear jails all now down.	All now down jails tear.	Jails now down all tear.
Tear jails down now all.	All down tear now jails.	Jails tear all down now.
Tear down now all jails.	All down tear jails now.	Jails down all tear now.
Tear now all down jails.	All down now jails tear.	Jails now all down tear.
Tear all down jails all.	All all down jails now.	Jails all down now all.
Tear all down jails all.	All down jails tear now.	Jails down tear all now.
Tear down all jails now.	All tear jails now down.	Jails now all down tear.
Tear down jails all now.	All now tear jails down.	Jails down tear now all.
Tear all jails now down.	All now down now jails.	Jails all now down down.
Tear all down jails down.	All down now jails tear.	Jails down all now tear.
Tear all down now jails.	All now jails tear down.	Jails all now tear down.
Tear down jails now all.	All jails tear down now.	Jails now down tear all.
Tear down all now jails.	All tear now down jails.	Jails all down now tear.

PREPARATION: Type permutations on cards. Experiment to find size of sign easiest to handle; size, colors, letter shapes most visible in performance situation. Make 5 square signs, each with one of the 5 words on it. For Way 1 attach 2 envelopes to each sign back & put the 24 cards whose texts begin with the sign's word in one.

PERFORMANCE: Way 1: The speakers line up, holding signs parallel in the order **TEAR DOWN ALL JAILS NOW**. Each draws a card, listens closely to other speakers & environment until he & the situation are ready, then speaks

the words as a connected sentence making good sense. Speed, loudness & voice coloration are free. He puts the card in the empty envelope & draws another, &c., until he has read each card. The ends after last speaker finishes. May 2: Lined up as above, speakers face conductor, who shuffles the 120 cards & draws one, pointing in turn, in the permutation's order, to each word's bearer, who says the word, connecting it with the others so the sentence makes sense so said by 5. May 2 needs loud & real reading. All with 120 permutations are read. May 2 performed (2nd Jail Postcard Reading Meeting, Sept. 1963) by Judith Malina, Tom Corbett, & Freda, & was conducted by JML. May 1st performed in rain (reading against USSR flag) off of 120 cards. 1966: WJK, 11, 9: 6-77 by JML, Malinowski, & Rothberg, & the Rt. Rev. Michael F. Itkin.

Down tear now jails all.	Now all tear down tear jails.
Down now tear jails all.	Now down all tear jails.
Down now tear jails all.	Now tear down tear jails.
Down all now tear jails.	Now jails all down tear.
Down jails tear all now.	Now jails all tear down.
Down jails all tear now.	Now jails tear down all.
Down now all jails tear.	Now down jails all tear.
Down all jails now tear.	Now all tear jails down.
Down now tear jails all.	Now all tear jails down.
Down jails now tear all.	Now down all jails tear.
Down now jails all tear.	Now jails down all tear.
Down jails now all tear.	Now tear down all jails.
Down tear jails now all.	Now tear all down jails.
Down tear all now jails.	Now all down jails jails.
Down now tear all jails.	Now all jails down tear.
Down now tear all jails.	Now jails down tear all.
Down jails tear now all.	Now down tear all jails.
Down all tear jails now.	Now tear all jails down.
Down tear jails all now.	Now all jails down tear.
Down all jails tear now.	Now tear jails all down.
Down tear now all jails.	Now jails tear all down.
Down all now jails tear.	Now down tear jails all.
Down jails all now tear.	Now down jails tear all.
Down now all tear jails.	Now all jails tear down.

todo	o nada
o nada	todo
y todo	nada
o nada	y todo
y todo	nada
y nada	y nada
o todo	nada
música	música
y todo	música
o nada	música
y nada	nada
o nada	música
nada	música
o todo	nada
y nada	música
o nada	nada
todo	y nada

Es así como por ejemplo funciona “film” de Ernst Jandl [G4, 120], del que se dice que es una película protagonizada por “l” e “i”. Las dos letras van apareciendo, desapareciendo y “bailando” desde la línea quinta hasta ocho líneas antes de la última. La estabilidad de la palabra al principio y al final da el patrón oro respecto del cual comparar la variación que se va sucediendo en medio. Una vez el ojo reconoce la palabra puede moverse en vertical para ir comparando las letras que siempre hay o que siempre habría con los espacios en que estas letras van faltando. En «3 Happenings» [G4, 121] de Hamilton Finlay se permutan los verbos de acción y los sustantivos *que los sujetan*, a la vez que se van repitiendo las frases variadas pues, como dice el autor, todo en el mundo está sucediendo “no una vez sino una y otra vez”. La variación y la repetición imitan, así, el movimiento de los sucesos de un bosquecillo. A nada que una deje de leer por sobreentender semánticamente el patrón, se pierde el suceso que es ir viendo y escuchando la propia variación. En «Jail Break» de Jackson Mac Low [G4, 123] son las palabras de la frase “tear down all jails now” las que van permutando para componer ciento veinte lecturas distintas de sí misma, que vienen por cierto acompañadas de una partitura de acción para su lectura en voz alta. La frase es un eslogan antiprisiones. El idéntico tamaño de cada línea, la similitud de las letras que componen “now” y “down” y “jails” y “all”, así como la repetición de la primera palabra en cada una de las ciento veinticuatro líneas de cada bloque, dan una estabilidad gráfica capaz de liberar el ojo para que deje de leer de izquierda a derecha y pueda también leer de arriba abajo, en diagonal, o a saltos. Anticipando y retractando. Rellenando en la memoria lo que irá llegando a partir del patrón que el ojo va deduciendo. En este punto del gradiente, en tanto las palabras aparecen completas y hay un patrón de frase que ofrece referencia sintáctica y semántica (el eslogan matricial: “tear down all jails now”) aun en la situación de más difícil sintaxis y recuperación semántica (“down now jails tear all”), se observa con mayor nitidez que la variación en la repetición permite no sólo mirar sino escuchar *en directo* el movimiento de lectura en el tiempo.

Quiero decir que en este punto se escucha la permutación de modo mayor que en los más insonoros o-r-o, l-o-ve o v-e-l-o-c-i-d-a-d-e. Quiero decir que el que mueve el ojo aquí *también* o de forma más marcada que en G3A es el oído, la memoria del oído; que en tanto las palabras se pueden pronunciar y se van repitiendo en distintas posiciones van memorizando en el tiempo su sonido; que en tanto va habiendo variación sobre una repetición van formándose una serie de paralelismos imposibles de no asociar con la versalidad. El verso es aquí, pues, antes que cantidad melódica, cantidad gráfico-espacial y, sobre todo, repetición: retorno. En tanto las palabras aparecen dentro de líneas paralelas, recursivas, casi idénticas, el ritmo de aparición tiende a adquirir una rítmica que de algún modo es versalidad pero que de ningún modo es métrica en la medida en que se obtiene en la disposición gráfica de las piezas a lo largo de la página. Tampoco se organiza su semántica respecto del hilo discursivo, aunque contenga palabras, sintagmas y/o frases. Este verso gráfico o, por distinguir esta idea con utilidad, este *sinverso* concreto, como todo verso *repíte, retorna, recursa*; pero como verso exmétrico y exprosístico –de ahí el “sin”– libera las frases, sintagmas y palabras de los corsés melódicos y discursivos. Es frase sin metro, frase con verso. El sinverso parece obedecer a una horizontal pero su sonoridad obedece *también* a una gráfica espacial: repetición, variación,

permutación en espacios al menos verticales, cuando no multipistas. El sinverso obtiene su cantidad y ritmo del espacio, que aunque versal-recursivo, no es en absoluto métrico. Sólo en este punto del gradiente puede observarse mejor el fenómeno que en el inicial; del mismo modo que podía observarse mejor la insonorización (o desfonetización) que se requería para la rematerialización gráfica de las letras en *Así se hacen las efes* de Prat o *La depresión en España* de Millán que en el *remake* de San Juan hecho por Justo Alejo [fig. 73].

Uno y otro gradientes podrían de hecho ser aquí conectados.

De la insonorización (o desfonetización) que complica y es complicada por el sentido (deslogogización) y remarca la inscripción gráfica; hasta la resonorización de palabras, sintagmas y frases mediante una estructura de repetición y variación que es *también* gráfica, se abre un gradiente de descubrimiento de la analfabeticidad en que leer algunos de los sinversos concretos a la par que algunos de los versos logófagos. Hay un gradiente de textualización que interconecta, conmuta, desfasa y refuerza el paso de la vieja prosodia a la grafía alfabética y de la grafía letrada a una sonoridad analfabética. El gradiente continuo va, digamos, de la organización gráfica del espacio sonoro a la organización sonora del espacio gráfico. O de la deconstrucción *escrita* de la melodía métrica a la reconstrucción *escrita* del oral. A través, claro, de toda suerte de fases, falacias y deformaciones. Al fin y al cabo el texto, la textualidad, es la tecnología de transformación de materias verbales; del habla en inscripción, sí, pero también de la inscripción en alta voz o voz interior, memoria aural de la lengua. No pueden seguir pensándose oralidad y escritura como entidades absolutamente separadas, sino como especies de lo escrito desde hace siglos confluyentes, contaminadas, puestas en juego en todas partes pero muy especialmente en la cancha de la poesía contemporánea. De los caligramas de Apollinaire a las palabras en libertad de Marinetti, desde *Un coup de dés* hasta los retratos *en sonido escrito* de Gertrude Stein; la temperatura textual va variando y saltando. Asaltando la escritura. El riesgo del poema va siendo, en todo caso, organizar, distribuir, componer, un ritmo de aparición que recupere de otros modos que el horizontal la información: que refracte en sí las ideas proyectadas. Que difiera del hilo del discurso. Que transcurra. Que enrede en vez de acumular. Que retenga. El problema de la multidireccionalidad o espacialidad abierta por la página en la gráfica abierta por la desfonetización y deslogogización de la letra, es, pues, qué hacer para temporizar la aparición de materiales. Cómo componer un movimiento de lectura en el tiempo y en el espacio. Cómo expandirse. Cómo componer una temporalidad espacial o una espacialidad temporal que no redunde en la semántica ni se disperse asintácticamente por la página; que aunque retorne, recurse y repita, *sinversifique* por fuera de la cadena horizontal heredada del metro *como si estuviera escrito* como de hecho *escrito está*.

De alguna manera esto que llamamos *sinverso*, es una máquina de escritura *otra del verso* pero, como el verso, sirve para alternar, dinamizar y regular los tiempos de aparición de letra, sonido y espacio-grafía. Como el verso, el *sinverso* sirve para ritmar los sentidos todos de la lectura —ojo, oído, memoria, sentido— de un modo que, eso sí, deja a la vista la fábrica poética y subraya el material verbal *todo*. Un modo que impide la proyección semántico-melódica, el

desvanecimiento de la lengua. Tal es *su* cualidad analítica o, digamos mejor, *la* cualidad analítica que este tipo de engranaje escrito evidencia y dispone para cualquier poema que deje de pensar sus partes separadas, ciegas, mudas, intangibles. En este sentido, un *sinverso* podría ser imaginado como un dispositivo similar a los conos y cilindros fabricados por la artista Liliane Lijn en los años 60 [figs. 131 y 132]; como un aparato que, al poner en movimiento las letras de manera que puedan ir variando va haciéndolas ser vistas, pero también va haciéndolas ser oídas por *vibración*: “I wanted the word to be seen in movement, dissolving into a pure vibration until it became the energy of sound”. La *energía de sonido* o *analira* que resulte de un movimiento de letras inscritas –y sus sentidos– es tanto un sueño como un hermoso modo de describir la diferencia fractal, la diferente fractalidad, de estas nuevas superficies textuales expandidas.



Fig. 131. Liliane Lijn. *Atom Born Beings*, 1962/63

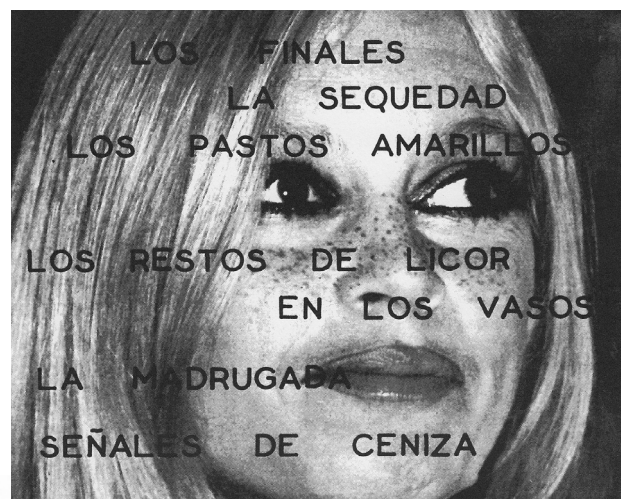


Fig. 132: Liliane Lijn. *ABC Cone*, 1965

Entonces, el problema compositivo o maquínico ya no consiste sólo en no sonar como un poema del Siglo de Oro, sino además en no colocarse como uno de sus versos en el espacio de la página. El gradiente de salida que aquí queremos pensar en cruce con aquel que vimos para el plan logófago, es, pues, el que muestra diversos grados de ruptura de la horizontalidad versal y de la coordinada producción de espacialidad temporal o temporalidad espacial, es decir, de un ritmo antimétrico y antidiscursivo para una aparición *otra* del material verbal en poemas del plan concreto tal y como en España tuvo lugar [fig. G5]. Por supuesto que este problema no es intencional ni está enunciado como tal, sino que es una *ficción crítica* digamos, una suerte de escenificación de cómo los poemas son compuestos en la tensión entre, el

programa de poética, las formas historizadas de poema a disposición de quien escribe, la tradición contra la que intenta innovar. y las contradicciones que entre los tres polos se dan. Así, no es que pretendamos afirmar que los poetas querían hacer otra cosa de la que hicieron, sino cartografiar la tensión formal a la que la superficie del poema está sometida en el periodo explosivo del Momento Analítico para entender con ello algunas partes puestas en juego por cualquier artificio poético contemporáneo¹⁸⁷. También o sobre todo para artificios que como los de la mal llamada “poesía visual” o “poesía sonora” no suelen recibir mucha lectura, precisamente por estar sepultados bajo esas etiquetas. Leamos, pues, cinco de estos textos, para observar la dificultad de salida de la dimensión horizontal del verso, y la consiguiente dificultad de expansión por la página, aún cuando supuestamente se tiene total libertad para hacerlo [fig. G5].

Donde debiera deslizarse
el verso tan solo el cascabel de una serpiente



llegaremos
caída y
no
este protervo este
ha
cómo cómo como me pregunto
cómo?
llegaremos
es posible
caída y
no
este pretervo

en una de y ya la alcantarilla no se detenían
como aquel porque vamos el desde nosotros y
caminan yo como vosotr os yo como vos ay
a en aquel en una t des de el ve con raza p
orque más arriba ahorav a y vemos no un yan
o un ya no un lazo pora allí ahora da y que
da vaya veia das y dete nido deteni yo ya e
n va dos o más menos de él como no porque y
más allá nosotros detie nen y nada yo habla
mos siempre por allí ya alcantarilla de vol
ver de ayer tal como no y coma pero volver era

como he como he como he
o n e m o m a a m o m e n o
o m a o n n e m e n o a m o
e m o n o m a a m o n o m e
o m a e m n o n o m e a m o
o n o m a e m m e a m o n o
e m o m a o n n o a m o m e
e t c

quizás. pum.
punto.
caer la tarde (seria comenzado .) y dentro arrug
ando desterradora hasta mi traje. fui. libera
marcos restituyendo en ola. ITegada conmigo (v
erbigracia) o comerla. dPITANDO coma reverso c
oma u coma ahora coDECAPitadoDECAPITAVIAL- m
ar (verbigracia). poeDEcapitantedeCAPI muros .
elevando. continua. mEcapITADORdeCAPorral y a
ntracita paquidermos CAPitandodecaP pululando
. calabria. haro trayenTAdecapitadECuca. dismi
nuido incesto bajó el bITAdodecaPlaltásteis a
saltásteis. momias impraDODECAPITAón balanceo
ébanos transeúntes. ereseras. tantequilla. y t
ras no pudimos abrigarlo cretino. nos si tenia
s. pienso encontraste sentamos. incendiarios e
ompresso. aquella tarde. siete.

no punto seria punto sin embargo punto error todavia
algo baja
baja
baja
bajasube
sube
sube
sube algún acaso algos
quizá punto importaria punto pero punto punto si

En el nivel cero del gradiente estaría, a mi entender, el libro de Alfonso López Gradolí (1943) titulado *Quizás Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* [G5, fig. 127]. El libro es de 1971 y como tal no pertenece al primer momento de influencia concretista, sino al ensamble de obras que se hacen llamar a sí mismas “poesía visual”. Se trata de una especie de collage, o mejor, semicollage, pues aunque mezcla foto y texto, foto y texto contienen lo mismo; por lo que la mezcla es bastante homogénea. El montaje es bastante redundante; carece de tensión de desmontaje o remontaje, de dialéctica. Copio aquí algunos de los versos contenidos [fig. 127].

Esto es un libro de poemas Una gavilla de Versos primeri Zos Como dicen algunos críticos
Algunas tardes mías De provincia con mar Mar y gaviotas Mar Niñez

En las Horas Largas de Mirarte Brigitte

En este Instante Se dicen Palabras De amor En muchas Ciudades Junto a Muchos Labios
Antes de Que Amane Zca Mucho Antes de

Aquella Habitación helada Una ciudad con puer To Ramblas La calle Escudillers Lejano
Borrosamente ya Sustituido Aquel poster mío En la pensión

Los finales La sequedad Los pastos amarillos Los restos de licor En los vasos La madrugada
Señales de ceniza

Fig. 127. Alfonso López Gradolí. *Quizás Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, 1971

Los versos que contiene son completamente líricos. De hecho es que son partes de un “largo poema narrativo o llamémosle “literario” titulado «Quizá Brigitte», pero este subtexto no se descubre en la primera edición¹⁸⁸. Aunque no hace falta. En primer lugar porque no pueden dejar de sonar a la irresistible melodía de, por ejemplo, un Gil de Biedma. En segundo, porque tampoco se privan de usar el mismo léxico de la lírica más lirista, proyectando, además, las mismas imágenes (semánticas) que las fotografías de *destape* de Bardot con que se acompañan [G5, fig. 127]. Y en tercer lugar, el que es aquí más relevante, porque incluso *liberados* por la página los versos tienden una y otra vez a la cautividad horizontal no sólo de la frase completa sino del renglón. Una diría que se trata de versos *soltados* en medio de la página, sobre todo si se atiende a aquellos que pese a contener palabras partidas por espacios y mayúsculas, no se atreven siquiera al salto de línea, ni al más mínimo encabalgamiento. Es un respeto del horizonte de metro, verso, frase y discurso líricos para el caso tan pronunciado como el del poema de José Lupiáñez, donde la frase ni se inmuta ante el hecho de estar trazada dentro de un dibujo caligramático de la cosa referida: “Donde debiera deslizarse el verso tan sólo el cascabel de una serpiente”. No podríamos estar más de acuerdo con la premisa de que esto apenas es un verso, en la medida en que apenas compone por sí mismo ni tiempo ni espacio de aparición de una frase que es la que sigue, por su lado y en sus términos, reproduciendo idéntico significado que hubiera producido de haber estado dispuesta sólo un poco más recta.

Con la libertad de movimiento que la página y el sinverso le ofrecen, a Gradolí le ocurre, como a alguno de los Nueve le ocurría con eso que le ofrecía el verso libre pero no lograban

rellenar nada más que de palabras sueltas: no acaban de lograr ejecutar la salida del *melos* y el *pathos* y el verbo y el hilo semántico y la cadena sintáctica y, en fin, la linealidad que rige los versos del poema normal en España. Como aquellos aún traían endecasílabos escondidos en sus versos desprolijos, Gradolí aún trae horizontalidad además de algún que otro acento. No puede soltar lastre. Me resulta muy curioso que se tenga este libro como caso extraordinario, celebrado y hasta reeditado de la mejor poesía experimental hecha en España, toda vez que no hace apenas cambio alguno respecto de poemas, digamos, sin foto, además de tampoco ofrecer un nuevo tema¹⁸⁹. ¿O es la fantasía sexual con una actriz de cine algo realmente diferenciado de la conversación propuesta por los libros culturalistas? Es un problema de etiquetas y es un problema de lecturas demasiado escindidas, que no funcionan casi nunca.

Esta escisión es la que quizá deja en el limbo a un libro que como *NNNNO* [G5, 128], de Amado Ramón Millán, sí logra una textura de melodía completamente insonorizada y gráfica altamente subrayada. Una y otra vez este librito es enumerado como uno de los libros cualesquiera de la zona concreto-visual-experimental, a pesar de que sus superficies no tengan tanto que ver ni con Gradolí ni con los poemas de Uribe y Arias-Misson ya citados. A poco que se escuche un poema como «quizás» resuenan las cacofonías de *Maniluvios*, por no hablar de las mayusculaciones de Justo Alejo y de ciertos cortes morfológicos a lo Prat. La propia gráfica del bloque o caja de renglones dentro de la cual las palabras se amontonan y hasta llegan a partirse antislábicamente cuando alcanzan el borde, aproxima el texto aún más a Ullán. De hecho, en todo el poemario sólo se encuentra una superficie similar a las del gradiente 3A, el (parece que) titulado «como he como he como he» [G5, 128]. El texto comprende dos rectángulos tipográficos de 7 x 6 letras cada uno, y un “etc” en la esquina inferior derecha que indica la recursividad de la serie. La única composición semántica plausible para las 7 letras que aparecen en cada una de las 6 filas sería “no me amo”, pero es la homofonía y homografía de 3 nasales y 4 vocales la que ocupa el protagonismo. Como una *anémona* que casi literalmente conforma las letras es el movimiento de lectura en zigzag a través del espacio tipográfico. La oblicuidad de estas letras con eso que hemos llamado título, porque aparece volteado sobre el costado izquierdo, resulta sugerente en modo diferente de ciertos ingenios del gradiente 3A: como he como he como he o n e m o m a a n e m o m a o m a o n m e...

Si es espacial la polaridad que nos hace situar a un texto más cerca del grado concreto mientras es la insonora o antimelódica la polaridad que más caracteriza el grado logófago, *NNNNO* (1970) está sin duda más próximo de los *Maniluvios* (1972) que de los poemas contenidos en la antología *Mitogramas* de Fernando Millán (1978), con todos los matices que aquí se observan. Y puede que esta cercanía tenga que ver con el desplazamiento que experimenta el plan concreto español desde unas superficies más gráficas a otras más analógicamente “visuales”, o, digamos, desde la etiqueta (y matriz compositiva) “concreta” a la etiqueta (y matriz compositiva) “visual”. Aunque los textos de *Mitogramas* estén datados entre 1968 y 1976 y estemos, pues, hablando de una notable variación sucedida en escasos ocho años, creo que es interesante referir el punto de partida para poder atender a un proceso de

transición gradual dentro de un mismo tiempo desde, digamos, un (tipo de) verso a un (tipo de) sinverso. *Este protervo zas* (1969), el primer libro de Millán, ofrece también un buen ejemplo del paso en cuestión. Compárense, pues, aquel poema de *Maniluvios* que leímos en G2 [fig. 72] con los tres de NNNNO [fig. 128] y los dos de *este protervo zas* [figs. 129, 130] que hemos copiado en G5, para observar cómo en 1969 todavía se daba una fase entremedias, menos escindida y dirigida por el fetiche visual, que se desplegará completamente a finales de los 70. Probablemente se trate de superficies que de lejos remiten a aquellas del 27 creacionista. Seguramente se trata de un dialecto de época, el *cronolecto* compartido por una serie de sujetos que criados en la literatura lírica estaban envenenando su boca con las vanguardias de los 10 y las teorías más lingüicistas. Ya sólo podían escribir así de escrito, un escribir de por sí, bien apretado. Escriturario. Inscriptor. Se trata también de un *criptolecto* que en muy pocas ocasiones encuentra la manera de organizar una semanticidad *además*, como pueda ser el caso de *Soldadesca*. Hablo de un habla escrita de época, de una zona textual, donde Prat, NNNNO, *este protervo* y Ullán conversan. Resulta interesante ahora remarcar, por un lado, la sencilla subida y bajada del ojo y del oído del lector que logra Ramón Millán en un texto que puede ser comenzado tanto por la última como por la primera línea. Por otro lado, interesa atender a los efectos temporales de la separación gráfica de las palabras de la figura [130]: al leer (los espacios en blanco) el tiempo de lectura se va espaciando.

Ya vimos cómo este *cripto/cronolecto* o habla generacional, que viene de la lengua lírica y aún está inventando el lugar adonde va, está multivocalmente relacionado con un deseo de liberación subjetiva y de transformación social que toma el lenguaje como campo literal de la batalla. Es una suerte de habla de la desrepresión o de la descompresión, y como tal encuentra frutos en el propio sucederse. Y se gusta, se disfruta. Quien a leer se ponga hasta cierto punto tiene que trabajar en la descryptación y desgrafologización de las señales, con resultados diversos. A veces se encuentra oro. A veces plata. Cobre muchas veces. En mi opinión, hay un libro del plan concreto en España que logra lo que casi ningún otro de cualquier plan en el periodo, que es escenificar *verbalmente* una parte de la lucha entre los discursos represivos y los discursos de la emancipación, pero no en esta suerte de dialecto escrito encriptador, sino con los procedimientos más característicos del concretismo del gradiente 3A y de un apropiacionismo del que apenas hemos visto ejemplos hasta aquí. Lo hace resolviendo, de paso, no pocos de los problemas de ritmo y dispersión gráfica que venimos observando en este mapa de salida de la horizontalidad del verso normal.

El libro se titula *La Política* y está publicado en 1968. José Luis Castillejo ha renegado de él con los años, lo cual otorga al texto más interés si cabe¹⁹⁰. Puede leerse cerca de *La caída del avión en terreno baldío* (1967) su otro libro ZAJ. Aunque difieren bastante en los niveles de entretenimiento, colorido, ingenio y, sobre todo, textualización, ambos comparten años de composición y partes de poética. Léase si no esta cita de *La caída* de un texto sobre publicidad que tan bien describe las unidades empleadas en *La Política*:

En la gramática plenamente discursiva las cláusulas menores y no finitas son dependientes; en la gramática plenamente disyuntiva son independientes [...] Significa, en efecto, que en el lenguaje disyuntivo una frase no tiene porqué [sic] contener un predicado finito, y esto a su vez significa que un solo grupo nominativo o un solo grupo adverbial puede ser gramaticalmente independiente. Cualquiera de estos grupos puede a su vez consistir en una sola palabra. En otros términos, no hay límite para la simplicidad de la unidad gramatical¹⁹¹

La Política va a usar estas cláusulas menores, tan características del lenguaje periodístico y del lenguaje publicitario, para reconstruir el panorama de opiniones políticas de un momento histórico en el que éstas circulan de modo incesante y protagónico. Un momento histórico en que estas ideas se encarnan físicamente en distintos niveles de violencia política a lo largo y ancho del globo, como son la represión policial de los procesos de desobediencia de minorías, la represión depuradora de los estados comunistas, la guerra de Vietnam, la lucha de descolonización en Argelia o las guerrillas marxistas-leninistas; además de la memoria remanente de la violencia exterminadora del nazismo. El tema principal no es la violencia política, pero la violencia política es nombrada como en pocos libros del periodo, a cualquier lado del espectro lírico y analítico. Pienso en *Praga* (1982) de Manuel Vázquez Montalbán, que por ser bastante posterior, cuando refiere la violencia, en este caso principalmente “estalinista”, lo hace desde la derrota histórica del marxismo-leninismo y un desencanto bastante típico del lirismo¹⁹². En *Praga* aparecen una “fosa común”, “tanques”, un “judío”, “la verdad Total”, “la Historia” y “los muertos”; como en *La Política* aparecen la palabra “depuración”, “exterminio”, “Auschwitz”, “Dachau” e, incluso también, la palabra “muertos”, y “judíos” que además eran “maricas”, y después “maricas” del tiempo de los “beatnicks” y “negros” también, de los Estados Unidos. No obstante las diferencias de ambos textos son notables. Mientras Castillejo trata de mostrar estas palabras extraídas del contexto en una especie de crudeza apropiacionista, Montalbán las *recrea* o *lirifica* dentro de unos sintagmas imposibles de hallar fuera del territorio de la Poesía. Me refiero a la elección de adjetivos y redes semánticas con que acompaña a unos sustantivos por lo demás bastante parecidos.

Donde Montalbán escribe “morirá esta historia en la Historia / de explosión en los ojos / cuartearán las esquirlas / de la ciudad vencida / los cuerpos son mi cuerpo / vida historia rosa tanque herida”, Castillejo escribe “sitios tumbas de soldados desconocidos monumentos a héroes de las guerras cruces de caídos cementerios civiles cementerios religiosos cementerios abandonados cenizas aventadas estatuas de próceres restos conservados mausoleos traslados de restos entierros con honores fosas comunes...”¹⁹³. Es decir, que mientras Montalbán compone una pequeña trama narrativa entrecruzando las palabras históricas con las palabras de una historia sentimental, Castillejo se concentra en exponer las redes de uso más habitual para estas palabras. Así es como pueden aparecer caídos, civiles, religiosos, próceres, héroes y soldados desconocidos igualados o, mejor, alineados en filas de muertos, a quienes diferencia el tipo cementerio; mientras resulta más difícil distinguir los cuerpos absorbidos en el cuerpo de quien enuncia en *Praga* la absorción de su historia sentimental en la Historia propiamente. Normal que haya confusión, o identificación; no en vano la estrategia lirista de *Praga* requiere de una absorción de los sentidos hacia el alma bella de un autor enunciador, que es quien nos

los filtra de vuelta y quien a su vez confía en un lenguaje poético de sustitución de unas palabras por otras, de unos significados por unas imágenes *poéticas*. “No hay lenguaje sin metáfora”, afirma un poema de *Praga*, y continúa, “muerte es metáfora de la nada / no es la vida es la rosa / no es la Historia es el tanque / ni siquiera Praga es Praga”¹⁹⁴, dando a ver la clave de esta poética, en la que un “tanque” no es tanto un “tanque” como una metáfora de la “Historia”, o es las dos cosas, y por ello es susceptible de ser enumerado entre otras que ya suponemos metáforas o que hacemos por leer, literariamente, como son “rosa” y “herida”. He ahí la diferencia principal de la textura lírica de *Praga* y la textura analítica de *La Política*: que es aquella producida precisamente por un desinflamiento de las absorciones, proyecciones e identificaciones para ofrecer un paisaje verbal, digamos, más intransitivo. Mucho más parco, también. Así es como constantemente se enumeran en el libro las más típicas redes semánticas de las más típicas palabras del ámbito de la política mezcladas con las más típicas redes de las más típicas palabras de una conversación cualquiera (i). Así es también como en el (ii) unas redes marcadamente tradicionalistas o nacionalcatolicistas van a ir dejando aflorar una inquietante e incómoda sucesión de redes menos probables, pero posibles, en el marco del discurso que caracterizan:

- (i) partidos explotadores. bárbaras esclavitudes. amenazas apocalípticas. conciencias compradas. voluntades captadas. puestos claves conquistados. calumnias [sic] empleadas. Divisiones explotadas. resortes adueñados. intelectuales débiles. sistemas envejecidos. mundos locos. trágicos abismos. mundos descristianizados. discusiones bizantinas [...]
- (ii) legiones de héroes. floraciones de mártires. ríos revueltos. banderas desplegadas. hombres inasequibles a los desalientos. pléyades de hombres. guardias políticos de las esencias. servicios perennes. relevos. ejes diamantinos. brillantísimos triunfos. corazones templados. historias que vuelven. esfuerzos coronados. centinelas montadas. entrañas desgarradas. corazones enfervorizados. anhelos contenidos. advenimientos. postulados indeclinables. serranías del genio. nuevas fes. augustas misiones. misiones trascendentales. heroísmos enormes. santidades sublimes. geniales destellos. sublimes preceptos. fuertes eslabones. latidos profundos. sincronizaciones perfectas. amores perseverantes. voluntades insobornables

En (ii) los dos primeros sintagmas enumerados en número singular pertenecen al discurso dado por Franco en la inauguración del Valle de los Caídos. La liricidad que pueda presentar la pieza es, pues, una *lexicalización* de las posibilidades creativas del régimen franquista. Los sintagmas que se suceden pudieron ser dichos o apenas no haber sido dichos, pero está claro que mantienen el ritmo semántico mediante la adscripción de las palabras nucleares a un probable campo léxico naciona católico (“centinelas”, “santidades”, “heroísmos”, “misiones”). Se nota, pues, cómo las que eran enumeraciones heterogéneas y aleatorias, además de lúdicas, gustosas y coloreadas en *La caída del avión en terreno baldío* [fig. 133], aquí van a estar delimitadas por ese hilo sedal que es el sintagma nominal *La Política* en blanco y negro además: “el pueblo el ejército el estado el partido el gobierno el poder el trono

el altar [...] la paz armada la no intervención la juventud la vida de los pueblos....”. Este procedimiento de acumulación de *iguales en línea* es un procedimiento que permite mostrar sin dirección ideológica, de modo que sea quien lee quien discrimine quién es quién y a quién se dirige.

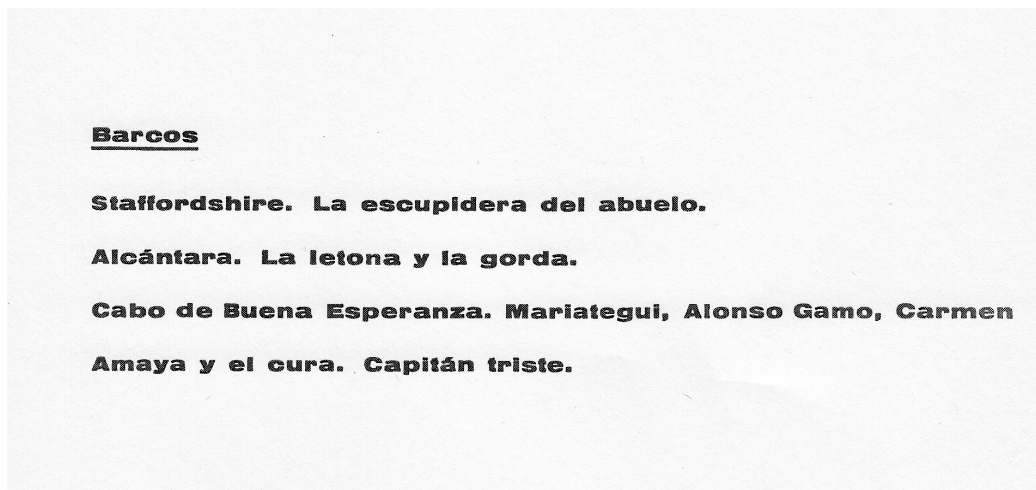


Fig. 133. José Luis Castillejo. *La Política*, 1967

La gran riqueza de este texto es precisamente la histórica, pues ofrece la posibilidad de observar a las gentes del momento desfilar por entre las agregaciones. “[G]ente extraña intelectuales judíos extranjeros artistas beatniks maricas existencialistas barbudos negros pervertidos drogados yeyés tipos raros”, policías, detenidos, interrogados, viejo(s) profesor(es) detenido(s) en el terminal del aeropuerto, viejo(s) profesor(es) que no se mojan, un juez que pregunta por las actividades subversivas de la asociación, un político asesinado, etc. Algunos aparecen sólo nombrados por la etiqueta que se les suele dar. Otros aparecen sin nombre clasificatorio, pero caracterizados por el uso que hacen de las palabras emanadas de los flujos sociales, ideológicos y biopolíticos en que participan más a ciegas que conscientemente: ¿a quién podría presentar un “todo se ha perdido religión sentido moral mucho se ha perdido santidad vergüenza certeza razón decencia algo se ha perdido honestidad decoro virtud honor pudor poco se ha perdido virilidad virginidad patriotismo nada se ha perdido”? También los hay que aparecen completamente indeterminados, fantasmas como “hombres incoloros grises oscuros hombres” y “hombres sin número” que son una pululación que ha de leerse bien incómoda en un contexto de emisión como el de una dictadura.

El tema histórico más interesante de *La Política* no es, no obstante, la violencia; como no son los típicos nombres de agentes disidentes los protagonistas históricos de mayor interés. El tema macrológico que a este tema contiene es, a mi entender, cierto bloqueo del *saber* y del *poder* por el *no poder* y *no saber*, por el *no hacer* también, del común de los que chocan. Dice un texto: “cubrir tapar esconder silenciar ocultar oscurecer encubrir revelar enseñar mostrar descubrir destapar iluminar”. En *La Política* se habla de las operaciones de represión y

autorrepresión del pensamiento, la palabra y la acción. Del intento de desrepresión y de las rerepresiones que de él se hacen; es decir, del conflicto de todos los discursos, especialmente de los cínicos y reaccionarios, de que podría estar atravesado *consigo* cualquier joven de época que tuviera el privilegio de estar mínimamente informado. Del efecto de ese conflicto en el interior de quien escucha o se escucha emitir esos discursos. De su oscuridad o su neurosis. O en palabras de José Luis Castillejo, bastantes años después:

La Política trata del fraccionamiento. Intenta ir más allá de él. Pero se queda en la exposición del fraccionamiento. Lo "otro" se queda no escrito en *La Política*. Utilizo la técnica de la repetición porque tiene relación con la realidad neurótica, incendiaria, propagandística, con la manipulación, con el intento de repetir para controlar...¹⁹⁵

Es importante notar que en *La Política* no aparece representada una sola ideología, más bien, no aparece representada una ideología sola, solita, sino varias ideologías en choque. Tal vez sería mejor bajar un punto y decir que se trata sobre todo del choque de varias corrientes de opinión. Las ideas de estas ideologías y/o corrientes son escenificadas por el flujo de palabras con que se presentan en sociedad. Lo que al cabo caracterizan esas palabras en flujo es cómo esos flujos funcionan, básicamente por repetición y/o negación: cómo nombran o no nombran, cómo eliden, cómo niegan, cómo reprimen, cómo desniegan y al cabo indiferencian o se burlan. Cómo se burlan algunos de las palabras que a otros importan. Cómo parece finalmente que unas a otras se neutralizan, cuando lo que están haciendo en verdad es agredirse hasta la eliminación de una posibilidad, digamos, de acción. El panorama histórico descrito es el de la más absoluta impotencia, la indiferencia del estado de las cosas al cambio, la reacción, la complacencia y connivencia hipócritas ante la estabilidad y una continuidad de fondo básica para conservarlo todo intacto dentro de la aparente mutación que, al cabo, resulta en una mayor impotencia. Aunque hay bandos señalados, la posición bastante pesimista que se toma desde la locución del libro es la de mostrar esos bandos, o mejor, lados; la de mostrar el choque de opiniones de los lados del espacio social a partir de las palabras, frases y cláusulas en operación dentro de él. He ahí el punto formalmente más interesante del libro: la consistencia de la realidad señalada es verbal. De la lengua se sospecha como campo de tensiones de una disputa social abierta a la que precisamente los cierres estarían haciendo enloquecer. Copio algunos ejemplos a este respecto:

- (iii) unos y la moderación de unos quizá se explica por la no moderación de los otros la moderación de aquellos se explica quizá por el interés de los mismos éstos no se fían de los otros ni estos otros de aquellos ni aquellos de estos otros
- (iv) oportunidad (versión uno) ahora con los de ahora antes con los de antes y antes con los de antes y antes con los de antes y después con los de después [...] oportunidad (versión tres) ahora con los de ahora ahora con los de antes antes con los de ahora antes con los de después [...] jamás con los que jamás
- (v) es algo muy gordo no hay que exagerar es algo muy serio no se debe desmesurar las cosas es algo muy grave no es para tanto

(vi) complacencia. las cosas son como son. qué se le va a hacer. ya se irán arreglando con el progreso de la técnica y de la ciencia. no hay que ser utópico sino fijarse en objetivos concretos y no especular. tener criterios prácticos y realista, sin pedir demasiado. cumplir cada cual con su tarea. las ideologías está superadas pues vamos hacia sociedad científicas y técnicas [...] por otra parte, hay que andarse con cuidado en estos tiempos difíciles. por menos de nada le meten a uno en un lío. quedan cosas por hacer pero se espera a que vengan poco a poco. las gentes se adaptan a la situación y consiguen arreglárselas bastante bien

Hay, pues, en *La Política*, frases y palabras. Hay esas irresistibles frases caracterizadas por la polivalencia semántica que las hace servir para todo, del tipo de (vi). Son estas frases las que van poco a poco haciendo mutar de un olvido o un silencio a una normalidad, *reaccionando*. Las que disuelven antagonismos cuando parece que acogen diálogos. Hay frases tan historizadas y concretas como las que pertenecen al primer acto “paralíturgico” “judeo cristiano” que tuvo lugar en Sevilla en 1967 y de cuya noticia en el *ABC* se extrae la alucinante estructura frástica a reneurotizar dentro del texto: “las muchas cosas que nos unen no deben hacernos olvidar lo que nos separa, pero lo que nos separa no debe hacernos olvidar lo que nos une”¹⁹⁶. La frase es el resumen emitido por el periodista a partir de la paráfrasis y *remake* que hace el rabino Max Mazin de una frase de Juan XXIII en el Concilio Vaticano II (“Todo lo que tenemos en común es muchísimo más importante y más trascendente que lo que nos pueda separar”). Si menciono esta especie de *matrioska* es para enfocar la tremenda complejidad y contaminación intermedial de las frases del habla cotidiana, no digamos periodística; y el uso tan avisado que Castillejo hace de dicha sustancia. Una sustancia que ya quizá no puede llamarse cita, pues para empezar a veces carece de autoría definida y, para seguir, no aparece en posición y tipografía diferenciada sino en el mismo formato que el resto del texto. Las citas están, pues, al mismo nivel de tensión neurótica que las otras frases dentro de un esquema operativo de mezcla que me encantaría llamar de *sampleado avant la lettre*, aunque sea collage el modo más preciso de nombrar esto. A diferencia de en *Quizás Brigitte* [G5, fig. 127] aquí el collage sí hace que la mezcla de materiales dé en otra cosa, en una distorsión o diferencia de sí. Aparece una cita de Maquiavelo después de usar el término “maquiavélico” en un fragmento. Después de un poema de sustantivos determinados, aparece una definición de Andrés Bello sobre la determinación. Algunas de las citas dialogan desde dentro del texto con la poética de la composición del mismo, por ejemplo ésta de Burroughs que dice “enseñarme a pensar en bloques asociativos en vez de palabras”. Y lo que es mejor a efectos de comparación con otros collages coetáneos, una fotografía es incluida sin tener que incluir la imagen físicamente: “tres cabezas vietcong cortadas (foto stern diecinueve marzo sesenta y siete) la llave del gas hay término medio no hay término medio casi todos sí casi siempre sí...”

Hay palabras que organizan piezas de texto o poemas enteros, como “sucesión”, “democracia” (“democracia orgánica democracia verdadera democracia básica democracia popular democracia real...”), “vigilancia” (“siempre vigilados nunca vigilados nada vigilados técnicas de vigilancia”), “libertad” (“libertad de los sentidos libertad sin sentido sentido de la libertad el tiempo dirá lo que sea la misma cara en todas partes siempre la misma cara”) o

“libertad” con “democracia” y “bienestar” (“una idea libertad una idea democracia una idea bienestar dos ideas libertad y democracia tres ideas libertad y democracia y bienestar unas cuantas ideas”). Son palabras clave, lexemas fetiche de un periodo histórico de contestación. Al aparecer entre sus adjetivaciones típicas muestran las valencias pero también las carencias en que *consisten*. La variación alrededor de estas palabras tótem muestra que en el quién y en el cómo del uso que se les da es donde se está jugando socialmente la fuerza significativa que presentan. Los significados no vienen uno a uno dentro de cada una de las palabras. Vienen juntos, agregados. Mecanizados. Y es en este sentido en el que resulta interesante comparar dichos textos con aquellos cuya palabra rectora no es un sustantivo sino una de esas palabras de segunda división literaria frente a “rosa”, “herida” o “nostalgia”. Me refiero a los adverbios, los verbos auxiliares y hasta las preposiciones, partes tan capaces de hacer pasar cosas como si nada estuviera pasando a la vez. O como si estuviera pasando menos de lo esperado en el nivel semántico. Los verbos *ser*, *poder*, *hacer*, *querer*, el adverbio *antes* y el adverbio *después*, el adverbio *no* y las preposiciones *sin* y *con*, describen, partes mucho más atractivas del mismo panorama de continuidad, decepción, supresiones y violencia escondida en los sujetos. Porque dan cuerpo al cambio que no está pasando, porque igualan el antes y el después; pero al hacer pasar tiempo entre ellos refuerzan la sensación de impotencia. Porque hacen de mecánica del flujo en el que las palabras de mayor contenido léxico viajan, cuando las palabras “de segunda división” protagonizan textos nos dejan ver su poderosa maquinaria:

(vii) puede puede y no puede quiere y no quiere puede y quiere puede y no quiere ...

(viii) criptocracia libres sin libertad intriga sin intriga demócratas sin democracia inocentes sin inocencia culpables sin culpa arriba sin abajo antes sin después satisfechos sin satisfacción tranquilos sin tranquilidad pacíficos sin paz

Como se habrá podido ir leyendo hasta aquí, el esquema de construcción de los textos sigue patrones bastante regulares. Estos esquemas constructivos resuelven el problema del ritmo de aparición verbal al modo permutacional del gradiente 2, pero sin apenas marcarlo gráficamente en el espacio. Se trata de bloques que van alineando cláusulas que van siendo separadas mediante pequeños espaciados. Sólo en algunos casos como en (xi) hay un añadido que es la línea de subrayado. La sensación al leer es casi la misma que se pueda sentir ante las líneas de texto continuo que aparecen dentro de esas estrechas pantallas de donde van apareciendo los teletipos o los números de la bolsa. La sensación es que la cadena no van a terminar nunca, porque la mecánica que las gobierna es repetir. Y variar. Repetir y variar, en este caso, la cadena infinita de las hablas que ahora mismo estén teniendo lugar en un bar, en una facultad, en una oficina del banco, en una comisaría, en un despacho. Este reingreso de las hablas más o menos orales, o más o menos mediadas por la oralidad, junto al reingreso de otras cláusulas más o menos escritas en lenguajes tan efímeros como puedan ser a veces los periodísticos o los esloganes gritados en la calle, expande desde adentro el sonido de unas frases que ya no van a resonar a-contra-verso, digamos. Digamos que estas frases resuenan contra el fondo de la memoria de lo Oral, y que, por ello, hacen devenir el sonido de los textos algo un poco más abierto de lo que eran por ejemplo los versos de Gradolí soltados en la

página; o los de *este protervo zas*. Se trata de una apertura interesantísima, muy poco habitual dentro del corpus de la poesía española de la segunda mitad del XX. Traer el sonido de unas frases más o menos comunes para la lengua oral, permite resolver cualquier cuestión de melodía en términos de lengua completamente exmétricos. Sobre esta cadena continua de habla serán los espacios blancos, por un lado, y, la repetición y variación los que vayan fragmentando en partes el tiempo. A ritmo. A un ritmo que patrona un movimiento semántico distinto al de la acumulación progresiva de significados que hace la cadena argumental, en la medida en que este *pasar y retener del tiempo* sucede por sí mismo, entrecortado, *para que veas* o, mejor, *para que atiendas*, *para que vayas atendiendo* no a un resultado final, sino a los cambios que en el tiempo se van dando, que son muchos y muy relevantes. El tiempo no pasa en balde porque incluso en la repetición más aburrida van mutando las palabras, que se empiezan a parecer de más a sí mismas, tanto que va mutando nuestra atención. Y entonces, si por estar dormido no se atiende bien, se pierden variaciones semánticas tan importantes como la que acontece en (ix), donde lo que parecía que daba exactamente igual un segundo después ya no da igual en absoluto:

(ix) da igual blanco y blanca negro y negra blan / co y negra negro y blanca no da igual

Es grave. Ese segundo, ese tiempo que sucede en el sonido del habla y que la escritura tan a menudo restringe, aquí aparece con toda su potencia parece que lineal para precisamente romper las progresiones. Repetición y variación son, pues, aquí, el espacio o el espaciado o la espacialización del tiempo; nada distinto de lo que un buen (hipotético) verso haría, pero completamente exterior da un metro clásico. Un metro hecho de un antes, un sin, un no, un después, unos verbos auxiliares y entre ellos unas cantidades de palabras fijas haciendo de pies. La idea de metro como forma abstracta, como manera de medir que no tiene por qué coincidir con la de la Lírica clásica, que no tiene tampoco por qué llamarse así, de ahí los términos “sinverso” y “exmétrico”, que sirven sólo para decir aquí que *La Política* es uno de los textos del Momento Analítico que mejor se salen de la melodía y el léxico que se esperaba de un poema en torno a 1968 en España. Copio a continuación dos textos más, los que mejor ejemplifican las operaciones sonoras y semánticas del libro: (x) y [fig. 135].

(x) Hay que hacer algo Hay que hacer algo No hay nada que hacer No hay nada que hacer Hay que hacer algo No hay nada que hacer Hay que hacer algo No hay nada que hacer No hay nada que hacer Hay que hacer algo No se puede hacer No se puede hacer Se puede hacer Se puede hacer No se puede hacer Se puede hacer Se puede hacer No se puede hacer No dejan No dejan Dejan Dejan No dejan Dejan Dejan No dejan Hacer lo que se quiera No hacer lo que se quiera No hacer lo que se quiera Hacer lo que se quiera No poder No poder No querer No querer No poder Poder No querer Querer No poder No querer No querer No poder Poder Querer Querer Poder Poder No querer Querer No poder Querer es poder

el ideal buscarlo puede estar en cualquier sitio encontrarlo la mujer amada responde suavemente a nuestras solicitudes lo que sea el ideal

M o r i r y m o r i r Morir por la Patria y morir en un incidente fronterizo. Morir por la Religión y morir quemado en la hoguera. Morir en la Guerra Civil y morir por la religión. Morir en Zona Roja y morir por religioso. Morir por la Libertad y morir prisionero. Morir por la Justicia y morir en la silla eléctrica. Morir por la Causa y morir ametrallado. Morir por Nada y morir en la cama. Morir por Algo y morir ahogado. Morir por Nada y morir comido. Morir por el Rey y morir a caballo. Morir por la Independencia y Morir por la Revolución y Morir por la Conquista del Espacio y Morir por el Progreso y Morir por la Ciencia y Morir por la Técnica y morir fusilado. Morir por la Revolución y morir depurado. Morir por la Colectividad y morir colectivizado. Morir por la Conquista del Espacio y morir quemado en oxígeno puro. Morir por la Luna y morir en tierra. Morir por el Progreso y morir de una caída de caballo. Morir por la Ciencia y morir radiado. Morir por la Fe y morir tostado. Morir por Nada y morir en moto. Morir por el Código Penal y morir por garrote. Morir por la China y morir enterrado vivo. Morir por la India y morir en la boca del cañón. Morir por Vietnam y morir bombardeado. Morir por Judío y morir gaseado. Morir por la India y morir de hambre. Morir por el Hambre y morir por los suelos. Morir por Dios y morir confesado. Morir por la Inquisición y morir impenitente. Morir por el Bien y morir por tonto. Morir por el mal y

Fig. 135. José Luis Castillejo. *La Política*, 1968

(d) Estancamientos, prospecciones, desarrollos

La limitación principal con la que se mide el plan concreto en España es, pues, una y otra vez, la fetichización de una noción de *visualidad* que obnubila y reduce las posibilidades analfabéticas del lenguaje poético. No obstante, no es de extrañar que este proceso tenga lugar si tenemos en cuenta que el plan concreto local y global nace de alguna manera de la tensión a que se ven sometidas las lenguas y los lenguajes artísticos en los contextos audiovisuales y comunicativos que desde el medio siglo remorfologizan cualquier artefacto cultural. Los concretos, primero, (como los situacionistas después) son quienes asumen en el trabajo de escritura de posguerra que el lenguaje está interferido y mediado no sólo por el uso masivo de las máquinas de impresión, proyección y grabación, sino por los esquemas de producción que éstas traen aparejados; que el mundo ha cambiado y el poema, por tanto, ha de cambiar. En el reto de que la escritura poética hable de tú a tú con lo escrito por las máquinas, las prácticas concretas logran reenfocar la materialidad sublimada por una escritura poética que quería hablar de usted con las fuerzas invisibles del alma, la realidad o la trascendencia. Esta conversación no será siempre crítica, por otro lado. El fetichismo visual de una parte purista del concretismo llevará al plan en no pocos casos a un cierto colaboracionismo con el orden semiótico de la publicidad y hasta a un cierto transfuguismo del lenguaje verbal hacia el puramente iconográfico sobre la ola de una fantasía de inmediatez muy bien resumida por el propio Fernando Millán: “puede destacarse que toda organización visual es ya, por definición, más universal que la verbal”¹⁹⁷. Con Kenneth Goldsmith, diríamos que cierta poesía concreta *enamora* a las pantallas¹⁹⁸, cuando no predice, pronostica y precede el diseño industrial de aquellos años. Véanse si no los más famosos poemas de Pignatari y Gomringer: «Beba Coca Cola» [fig. 99]; «Silencio» de Gomringer [fig. 100]. Constantemente se encuentran referencias del movimiento concreto a la convivencia retadora o connivencia estructural de su escritura verbivocovisual con los nuevos canales de audio-visión; así por ejemplo Eugen Gomringer a su paso por Madrid en 1967, deja muestras de la obsesión de actualización tecnológica tan exageradas como ésta: “el viajar en avión obliga además a un modo de ver abreviador, concentrado, generalizador a lo que corresponden también medios de hablar abreviados”¹⁹⁹.

A diferencia de cierta reacción tecnófoba y cierta nostalgia romántica de la posición novísima encarnada por la vida y la obra de Aníbal Núñez, una tecnofilia futurista recorre el plan concreto español. La crítica antipublicitaria que, tras los situacionistas, en los 60 y 70, va a imbuir este tipo de textualidad en otros puntos del mapa europeo, (como la Italia del Gruppo 70 o la deriva fluxus del concretismo centroeuropeo), en España casi brilla por su ausencia, o mejor, por su ligereza. El contexto de dictadura probablemente desanimó a los protagonistas de la zona a la hora de interpretar en clave contestaria las formas poéticas que llevaban a cabo, independientemente de la ideología generalmente antifranquista que profesaran los autores. Será la CPAA el grupo concreto que afirme más rotundamente, con Mayakovsky, que no hay arte revolucionario sin formas revolucionarias²⁰⁰, pero es difícil contrastar esta aseveración con las textualidades y prácticas del colectivo, que carecen del grado de agresividad antiinstitucional y crítica anticapitalista de las corrientes europeas más politizadas. En la pugna cotidiana por salir

del orden subjetivo y social del franquismo quizás parte del concretismo español halló algo de alivio en el ejercicio de una poesía sin tanto gasto ideológico como pagaba el socialrealismo. De hecho es de una ardiente disputa con el socialrealismo de donde vino gran parte del intento de Ángel Crespo por importar y pensar unas formas estéticas distintas²⁰¹. La posibilidad de instituirse como escena sin trabas estatales y hasta de ser subvencionados por el Ministerio de Información y Turismo, caso de la gran exposición de 1972 *Rotor Internacional de Concordancia de Artes* comisariada por Ignacio Gómez de Liaño, probablemente también ayudara a la alegre confianza tecnológica, o mejor dicho, a la confianza ingenua en cierta neutralidad sociopolítica de la tecnología y la tecnopoética.

La apuesta de una parte del concretismo hispano se centró, entonces, en retarse con las nuevas materialidades del lenguaje puestas en juego por los nuevos canales de audiovisión y los nuevos aparatos cibernéticos y electrónicos. Cabría mencionar como punta de lanza de este plan el proyecto de colaboración fallido que tiene lugar en 1967 entre el poeta Julio Campal, el escultor Eusebio Sempere y el compositor Cristóbal Halffter “para realizar una escultura-máquina con música electrónica y poesía concreta, una obra de cierto coste que se ubicaría en el hall de la sede en Madrid de la multinacional IBM”²⁰². La idea, según Fernando Millán, “era fundamentalmente que la máquina respondiera a las incitaciones, que en función de que alguien pasara cerca o le hablara, empezara a funcionar mediante unos programas proyectando imágenes, con pantallas que reproducirían otras, produciría poemas y sonidos, y al mismo tiempo las pantallas responderían a las solicitudes del proceso hechas a través de un teclado”²⁰³. Cuestiones y productos similares debieron perseguirse del 68 al 72 en el Centro de Cálculo que arriba mencionamos (III.2).

Entonces, como hoy, el problema principal era la capacidad y el modo de recepción y producción de legibilidad de estos proyectos (más que textos). Por un lado, no hubo apenas recursos teóricos para que se generase una crítica comprometida con la tarea de pensar las formas en vez de indexar una y otra vez los nombres, los grupos, los movimientos y una cronología que, pese al desfase histórico, casi nadie se priva de hacer remontar hasta la Antigüedad²⁰⁴, siendo el texto de Gómez-Bedate y Crespo una gran excepción en este sentido. Por otro lado, y en consecuencia de lo anterior, se importaron acríticamente las formas más simples y efectistas del movimiento concreto internacional, que son, pensamos, aquellas que recibieron acérrimamente el programa de fines totales, en lugar de pensar, cada vez, los medios locales para llevar a cabo los textos. En concreto se adoptaron las ideas más ligadas a los delirios de racionalidad, universalidad y comunicabilidad de la primera fase concreta, que se puede definir a partir de la obra de los años 50 de Eugen Gomringer, Max Bense y ese *Plano-piloto para poesía concreta* del grupo Noigrandes que tan bien describe el proyecto de desarrollo de aquella nueva ola de poesía moderna²⁰⁵. Los textos de estos autores, en primera persona o a través de poetas como Reinhard Döhl, son los que una y otra vez se reproducen en panfletos, conferencias y exposiciones locales²⁰⁶, pese a que a finales de los 60 ya había otros autores y fuerzas otras (Fluxus, situacionistas) bien interesantes en el campo.

Una utopía desarrollista atraviesa estas poéticas de escritura concreta (de primera hora) y de lectura hispánica (de segunda hora). Los primeros concretos conciben para el poema moderno una economía de máxima comunicación por la mínima sintaxis, esto es, un viaje a la felicidad por la velocidad que produciría un número de palabras reducido, y hasta contado, semánticamente sencillo y que bien colocado sobre el espacio de la página aumentaría su *visualidad*. “La comunicación más rápida [...] confiere al poema un valor” dice Noigrandes. Se trata de lograr, sigue, un “mínimo común múltiplo del lenguaje” a través de “la sustantivación y la verbificación” y en detrimento de la sintaxis, cuyo efecto previsto sería la facilidad comprensiva. Obsérvese cómo en estos textos programáticos nada se dice del placer inscrito en las intrincadas estructuras lingüísticas de la subjetividad y mucho se dice de la función óptimamente completada por métodos y tiempos bien calculados. Tal es el sueño de transmisión veloz de todo flujo verbal o audiovisual que tenga que recorrer, como decía Gomringer, el mundo en un avión. Tal es también el sueño de programación de una “futura lengua universal común” (Gomringer) que aspire a ser compartida, “un nuevo lenguaje poético a escala mundial” (Problemática 63), que supere la ralentización intrínseca de Babel y sus fronteras idiomáticas. Y tal es, por último, el sueño de un idioma que supere, finalmente, el *handicap* histórico del analfabetismo. Por eso no nos resulta tan descabellado como a Millán que un importador de concretismo como Ángel Crespo bromeara en una conferencia de 1964 con la adecuación de este tipo de poesía a “los países subdesarrollados, porque tendría la posibilidad de llegar a una población analfabeta, al tratarse de una poesía más directa, más fácil”²⁰⁷. Se trata de una *boutade* contradicha por el propio Crespo en «Situación de la poesía concreta», cuando afirma que hace falta “entrenamiento previo” para proceder a la lectura de los poemas concretos más radicales²⁰⁸, pero epitomiza bien una fantasía reprimida del pictografismo más típico de cierto concretismo. A causa de estos sueños de comunicación, alfabetización y traducción inmediatas e indoloras, en ocasiones un fantasma icónico, una reducción del lenguaje a su capacidad de representación analóg(í)c(a) instituye la superficie de los poemas concretos como si de un aeropuerto aséptico y eficiente se tratara, generando textos de índice sintáctico muy bajo, cuando no semánticamente redundantes, pictogramas eficaces, sí, pero muy desprovistos de escriturabilidad.

No obstante, el concretismo tomó múltiples formas, no todas ellas tan pulcras ni previsibles, que ensancharon, ensuciaron, desplazaron e infiltraron considerablemente la escritura disponible por entonces. Basta consultar la bella antología de Emmet Williams para observar la variación procedimental que se va dando de Franz Mon a Jackson Mac Low, de Ian Hamilton Finlay a Dieter Rot, y luego, con los años, la obra de Bob Cobbing, Dick Higgins, y en general, de la deriva fluxus. La combinatoria permutatoria de las partes de una frase o de las letras de una palabra se encuentra en pocos textos concretos españoles, a no ser *La Política* de Castillejo o aquel texto de Enrique Uribe recolectado en la antología de *Artes Hispánicas*. Tampoco hay gran variedad morfofonológica, a lo hermanos Campos, en las palabras escritas por los NO y compañía. La sequedad y esquematicidad de la superficie textual del plan concreto hispano se ve algo compensada por la frescura de los libros ZAJ, que siempre desde un espacio propio aunque también, y por qué no, a veces efectista, lograban texturas más

atractivas. *Approcrate seduto sul lotto* y *La Política*, y en menor medida, *Viaje a Argel* y *La caída del avión en terreno baldío* pueden considerarse las copias más exuberantes de las ondas concretas en España²⁰⁹. Como no se cansa de repetir Fernando Millán, estos poetas contaban con medios económicos bastante generosos como para que los libros salieran en color, bien maquetados, en presentaciones gráficas de mayor resolución. En cualquier caso, hay que decir que por el hecho de que fueran lujosamente editados, en cajas y tomos voluminosos, su repercusión y distribución no resultó mayor entre ese gran público de poesía, que de no estar especializado en la zona experimental, difícilmente podía acceder a tales textos.

Los frutos del plan concreto hispano son, pues, abundantes en cantidad pero variados en calidad. En líneas generales, acaso el mayor de los logros de esta escena fue reinstituir, con ZAJ (y sostener después, a lo largo de los años) los cimientos de un espacio analítico tan comprometido con el proyecto permanente de fuga del poema y del arte lírico nacionales como vinculado a la memoria de prácticas de las vanguardias de los 10 y neovanguardias coétaneas que los novísimos desconocían. Gracias a grupos como Problemática 63 y NO empezaron a recuperarse para el mapa analítico los nombres de una decena de poetas de las generaciones anteriores como Larrea, Vallejo, Cirlot, Labordeta, Carriedo o Boso²¹⁰, además de los nombres propios del concretismo internacional. Así, a la llamada del manifiesto del grupo de alumnos de Campal responden Carlos Edmundo de Ory, que edita *Música de Lobo* (1970) con ellos; y Francisco Pino, que firma como NO nada menos que *Solar* (1970) [fig. 27].

El efecto llamada por el cual van llegando a nuestros archivos nombres de constructivistas olvidados no ha dejado de repetirse con los años, a causa, muy probablemente, de las oleadas de repercusión que van teniendo estas formas locales de lectura sesentera. Resulta sorprendente la capacidad que algunos tienen de presentar estos textos como *novedades* cada vez que se antologan y recuentan, de un modo bastante inexplicable. Un cierto halo de extrañeza persiste misteriosamente, nublando en la mayoría de las ocasiones la insistente repetición que desplegaron aquellos que en su día sí que casi se aproximaron a ser términos de innovación poética. Igual que la falta de crítica condenó a las formas novísimas más salvajes a la ilegibilidad mediante la trampa del *No Exit* del poema expresivo, la falta de lecturas críticas e historizadas ha condenado la fuga del plan concreto a la pena de no retornar jamás a una escritura productiva no reproductiva. La diferencia es que mientras los héroes románticos novísimos tendieron a la desaparición o el aislamiento, la sostenibilidad biopolítica de las comunidades de poesía concreto-visual-experimental más o menos underground ha protegido y cuidado a sus sujetos, fundando formas culturales de intercambio autodidacta y autogestionado (mail art, ciclos, fanzines, revistas) quizás claves a la hora de atravesar los años postutópicos. La doble pinza (NO EXIT / NO ENTRANCE) que ahogó la fase más exuberante y atrevida de los dos planes refuerza nuestra hipótesis de que aquella querella de la libertad (formal), del *cómo hacer lo nuevo*, planteada por la juventud a partir de 1964, era bien difícil por sí misma, más allá o más acá de su analogía con el problema de representación (política) que también se debatía por las mismas fechas.

III. 6.

EL ARMARIO DE ULTRAMAR. DEL CRIPTOCONSTRUCTIVISMO DE ANÍBAL NÚÑEZ

Quienes le conocimos sabíamos que era él el poeta; que de entre nuestros amigos poetas era Aníbal quien podía hablarnos de lo que no sabíamos (o más bien, no nos atrevíamos a saber) sobre nosotros mismos, sobre la lengua que somos.

Esteban Pujals Gesalí y Fernando Rodríguez de la Flor, «Que no se sabe si no es visto y no se ve si no se sabe. La escritura cronográfica de Aníbal Núñez»

(a) Entre la no/salida y la no/entrada: la reacción de AN

Acaso la inclusión de Aníbal Núñez en una hipotética colección que incluya textos de Isidoro Valcárcel Medina, Ignacio Prat, Santi Pau, la CPAA, el Grup de Treball y ZAJ resulte la más extraña y atrevida de casi todas las selecciones que puedan hacerse de entre el archivo de poesía española publicada en la segunda mitad del siglo XX, pero puede que el asombro del ojo se deba más a las lecturas habituales que de la obra de AN ofrece el panorama crítico de los últimos treinta años²¹¹ que a las obvias y evidentes diferencias superficiales – inválidas, bajo las premisas de poética hasta aquí expuestas. El poeta de fotogenia rimbaldiana; el más marcado, además, por las lecturas del simbolismo francés; el de los símbolos herméticos que algunos pueden descifrar como posesiones químicas; el poeta de la “ruina” que tan bien alegoriza para otros la destrucción del sentido poético; el que evoca la inefabilidad de la belleza; el que siembra entre dicha inefabilidad figuras sobre el acto de escritura tan sabrosas para la hermenéutica; el que escribe, en fin, acerca de las más altas instancias y melancolías del hecho poético, ¿cómo va a ser colocado a la derecha de los obradores, de los constructores, de los conceptuales y concretos? Si la palabra de AN es, en palabras de Vicente Vives Pérez, “núcleo metapoético que expresa inicialmente la dicotomía entre su intención social (sujeción al código) y su dimensión estético-moral (libertad creadora)” y “en su deseo de no ser lenguaje muestra su perplejidad ante su mención de las cosas”²¹²; esto es, si su palabra, así leída, no quiere ser ni lenguaje ni cosa, sino algo más allá: esencia creadora, ¿cómo osamos colocarla y leerla del lado de las obras hechas sólo de palabras hechas sólo de su analfabeticidad, palabras-como-si-fueran cosas? ¿No estaremos forzando la colección, por otro lado, al incluir un nombre tan propio, tan fotogénico y tan poco colectivo según los gustos neovanguardistas de la época? ¿No estaremos abusando del derecho de admisión que nuestra propia poética dispone? Acaso aquí podríamos apuntar una breve y precavida comparación con otro poeta principal, el de hecho conocido como *príncipe de los poetas*, Stéphane Mallarmé, a quien algunos siguen leyendo todavía (y a pesar de las lecturas invertidas de Jacques Derrida y Julia Kristeva²¹³) desde su enunciación de la pureza en poesía, en vez de desde/con/contra el salto constructivo del poema *Un coup de dés*, auténtica proyección o prefiguración de toda la

vanguardia pictórica y plástica de los años 10. Una conocida anécdota refiere que Degas una vez confesó a Mallarmé tener grandes ideas para escribir poesía pero carecer de palabras para expresarlas; a lo que éste respondió: “No es con ideas, querido Degas, que se hace la poesía. Es con palabras”²¹⁴. Pues bien, hay que decir que se encuentran pocos poetas en la segunda mitad del XX en España más conscientes que AN de estar trabajando con palabras, de que la poesía es “algo que se hace” en una mesa y no “algo que se tiene”²¹⁵ previamente al acto de escritura. Podríamos afirmar, incluso, que la elaboración verbal de AN supera, al menos en disciplina técnica, la de muchos “poetas visuales” y “poetas literarios” del período, por lo que leerlo del lado de las “palabras” en vez del lado de las “ideas” no debiera resultar tan descabellado. Lo descabellado sería, eso sí, leerlo del lado de cualquier enunciación rupturista del procedimiento poético.

AN toma la posición opuesta a toda enunciación de época que se pretenda una revolución. Así, reparte raciones de crítica, tácita y explícita, a diestro y siniestro de su espectro generacional. A novísimos y a concretos. Sabemos que AN no gustaba de la “experimentación” poética que por los años 60 y 70 ocupaba a una parte de la juventud peninsular gracias al testimonio de Esteban Pujals Gesalí, aunque este desinterés no resulta difícil de constatar si se observa la poca influencia que en la superficie de sus poemas tuvieron obras tan cercanas físicamente a la suya como la del vallisoletano Francisco Pino o la de quien fuera su amigo, el salmantino José-Miguel Ullán. En la única mención sobre este tipo de poesía (“letrista, visual, concreta”) que se encuentra en sus *papeles de tesis*²¹⁶, AN parece desconfiar un tanto del género de poemas publicado por la conocida antología de poesía experimental editada en 1975 por García Sánchez y Millán (III.9), pues ésta “se limita [...] a muestras contemporáneas de una práctica corriente en el Barroco donde no constituía novedad”²¹⁷. AN se retrotrae al Barroco para invalidar cualquier supuesta ruptura de los tiempos y los géneros propuesta por los visuales²¹⁸. Del mismo modo *conservacionista*, apela a la vigencia del realismo del medio siglo y a sus logros, para atacar, en una carta a la revista *Triunfo* firmada con Julián Chamorro Gay, la “poesía metropolitana de evasión y de divertimentos formalistas”²¹⁹ que iba a ser publicada por Josep María Castellet en forma de antología ultramediática. Chamorro y Núñez vierten su sospecha sobre la “actitud renovadora” cacareada por Castellet, al tiempo que proponen como “más válido el enriquecimiento y la asimilación de la auténtica poesía anterior”, esto es, una continuación. Por supuesto que las *entrelíneas* y hasta las *sobrelíneas* de la carta escenifican una disputa de posiciones entre periferia y centro (“Madrid y Barcelona”) del campo literario, pero éstas son también líneas decisivas, decisorias, de un trayecto estético, de un proyecto de escritura bien marcado y también, cómo no, bien melancólico. El disenso permanente le deja poco margen, o nada más que el margen, a la obra de AN, que pese a todo tampoco encaja exactamente en los lenguajes disponibles del socialrealismo. Fiel a ese verso que anuncia “bodas con la intemperie”²²⁰, AN no se casa con nadie. AN no se deja capturar por las escasas y precarias comodidades de las enunciaciones públicas renovadoras disponibles por entonces, ni siquiera se deja maravillar por la renovación poética en sí misma, en general, o al menos no por aquella que no ocurra, según deja anotado en una de sus dos poéticas, “por el lenguaje”²²¹. Así que es por el lenguaje crudo, y no por la novedad precocinada, por donde hallaremos un pasaje probable de ésta a las otras obras de la colección aquí dispuesta.

Habría, por lo tanto, que leer en negativo los poemas de AN, esto es, en reacción a las presuposiciones contra las que él quiso escribir e incluso a las limitaciones críticas que pudo sufrir, tal y como Talens señala al mencionar la irrelevancia de sus *papeles de tesis*²²². Casi cada decisión sobre el lenguaje que AN toma podría entenderse o deducirse a la contra de otra decisión o posición tomada por alguien (o incluso por él mismo), a saber: la pretensión de ruptura, el formalismo vacuo, la parte anquilosada del realismo, la negación del pasado, la celebración del presente y dentro él, las falsas apariencias de falsas novedades y falsas libertades, por ejemplo el verso libre de los novísimos, por ejemplo las “palabras en libertad” de los poetas visuales. Cada decisión métrica, sintáctica y léxica que AN toma de forma determinante parece reaccionar ante una pérdida de mundo, de espesor o de lengua que al poeta, parece, se le vuelve insoportable. En este sentido, y sólo en éste, AN es un poeta reaccionario; o incluso lo es también en el ámbito político, cuando duda de la viabilidad de los sueños emancipadores en medio de los sueños aún más poderosos del consumo. Resuena aquí, con fuerza, su crítica radical del término tan de moda en las paredes y lenguajes del tardoantifranquismo “libertad”: “Sí, mi libro [*Fábulas domésticas*] termina con la palabra libertad. Pero no en una invocación, sino, como creo que está claro en el poema, no escrita en y sobre el muro de la prisión. No hay palabra que más odie que la susodicha. Que su utilización por los eternamente esclavos”²²³.

Escrito está y no está escrito, pues, el modo escrito que dé paz a la “dromomanía”²²⁴ de AN, a su perpetuo movimiento de insatisfacción y reacción bien enmarcado dentro de una sola certeza que es santo y seña de una biopolítica romántica: la poesía cuando la poesía para existir ha de negar hasta el final algo así como la vida: *No, escribir no es vivir*²²⁵. La militancia radical en el disenso que pareció cultivar AN le dota del aura de difícil, de oscuro o de, incluso, arcaizante, en medio de tanta última moda. Hace cierta la frase de Paul De Man que define al poeta moderno como aquel “diferente a lo que —equivocadamente— pensamos que somos nosotros mismos”²²⁶, el sujeto cargado de la negatividad moderna que encarna la crisis lírica. Definitivamente es esta piedra la angular de nuestra colección. Este es el *genio* que descubre y prefigura violentamente, por reacción y doble negación, los vectores fundamentales de lo quiera que sea el Momento Analítico, a saber: (a) que la poesía se hace con palabras y no, o además de, con ideas y sentimientos, (b) que toda expresión de ideas y sentimientos por más espontánea que parezca es construida, (c) que toda subjetividad en tanto construcción lingüística es heteroglósica y por lo tanto conflictiva, contradictoria, heterogénea: anti/colonial (y de ahí: anti/patriarcal, des/clasista, hetero/homo/fobo...), (d) que todo *genio* del XX viene a ser sobre todo, y uso un término de Marjorie Perloff, *unoriginal*²²⁷, es decir: un maestro de la construcción, el enfoque, la selección, la transcripción, la traducción y el montaje, más que, o además de, maestro de la “creación” y la “expresión”, tal y como se verá a propósito de la escritura y lectura de *Estampas de ultramar*.

AN es el anverso —y nunca mejor, dicho— del *versosuelto* y el *sinverso* que, como ya vimos, busca en España desde los años 60 el ritmo oportuno, afortunado, verdaderamente disentidor. AN elige cuidadosamente el material lingüístico y las armas retóricas. Esa elección será, al

cabo, la que singularice la profundidad de su escritura en frente y a la contra de tantas otras texturas tan superficiales del mismo periodo, y de después. A pesar del escueto aparato crítico que justifica estas decisiones, la cantidad textual producida en el transcurso de no tantos años de escritura caracteriza bien la marca de su apuesta. Las decisiones que aquí investigaremos son aquellas que se recortan contra las principales matrices del dispositivo lírico: el léxico y la métrica.

(b) Verso anverso. Verso libre

Sólo el ritmo conserva un interés periódico²²⁸.

¿Y si tuviera razón José Hierro? Hierro tiene razón, de hecho. Tiene razón en que un verso es memoria. Una unidad de memoria es un verso, desde los tiempos en que no había escritura alfabética. Un verso es *volver*, retornar. Resurcar. Recursar. Repetir. Para acordarse. De hecho el recuerdo es más del verso que de las palabras que hay dentro²²⁹. Tal pudo ser en origen uno de los orígenes del verso. Un surco de cantidad o acentuación, exoesqueleto capaz de contener mediante su sistema de semejanzas/diferencias la medida aproximada de unas palabras. Tal era el modo del verso de cumplir con la función mnemónica que servía para distribuir y hacer circular el texto, que a su vez cumplía con la función enciclopédica de almacenar los relatos importantes para la comunidad.

La prosodia, además de ser y formar, por sí misma, una inscripción en el espacio del tiempo, o sea, una escritura oral de las palabras, un ritmo de escritura oral, repetición y retorno, repetición y diferencia: escriturabilidad, escritura, en los tiempos de la oralidad o de la transcripción a los grafismos prealfabéticos; formulaba, según refiere Charles Bernstein en «The Art of Immemorability», dos memorias: la mnemónica y la enciclopédica²³⁰. Hablamos de la prosodia de la poesía arcaica, la Épica, la familia más antigua de juegos de lenguaje que actualmente forma parte de la idea y la historia de la superfamilia-Poesía, pese a la heterogeneidad topológica que *De rerum natura* presenta respecto a, por ejemplo, *Las flores del mal*²³¹. A este régimen escrito bien podría llamarse, en los términos de Pound, *melopoietico*, para fijar la preeminencia de la auralidad y performatividad escénica del texto hasta el inicio de la tecnología alfabética (la cual reduce las necesidades prosódicas para ir abriendo la exploración de las posibilidades de almacenaje y de proyección semántica y simbólica que el abecedario procura a la lengua). La poesía lírica que surge con la nueva tecnología de escritura mantiene la prosodia como estrato geológico del poema, pero ésta va poco a poco perdiendo las memorias para adquirir funciones de acompañamiento y reforzamiento musical (lira), de captura sedante de la atención de quien primero escucha (cantigas, cancioneros), y luego va bajando la voz para leer en el silencio de su cuarto. Aunque conviva con formas orales de transmisión como la juglaría, ésta es la escritura que corresponde a la clerecía, al mester, al scriptorium, y luego a la imprenta; la letra impresa, la era del libro, la Literatura. Bajo este régimen escrito, que llamaríamos con Pound, *phanopoietico*, el metro pasará de ser dispositivo de memorización a ser la máquina de extracción del máximo rendimiento de las proyecciones metafóricas y

simbólicas de la lengua almacenada en letras, de la lengua letrada. Es por ello por lo que la ruptura constructivista del dispositivo lírico tomará como principal escenario la destrucción y emancipación del metro, pues es en él donde residen y condensan los fósiles de las instancias poéticas (musicalidad, metáforas) en disputa en el cambio de siglos.

No obstante, existen pocas cosas más memorables y resistentes que un buen verso lírico, y de hecho probablemente todavía hay una menor cantidad de versos analíricos tan memorables (algunos de Stein, de Beckett, de Vallejo...) Cuando no hay metro con que construir la recursividad del sonido acentualmente, cuando no hay metro en que guardar la posibilidad de que unas palabras de un rango codificado aparezcan, hay que impregnar la memoria en otra huella, gráfica, acústica, sintáctica, equis. Hay que construir otro ritmo, un *ritmo total* que no tiene por qué ser en absoluto recursivo. Al contrario, puede ser totalmente antirecursivo. Hay que hacer que la memoria no exista independientemente del texto, ni en la melodía, ni en el significado proyectado, que no exista afuera sino a través de la propia textualidad. Memoria textualizada. No en vano un texto viene siendo, desde la aparición de la escritura, cualquier escritura, una ayuda-de-memoria, primero; un guión para el habla después; y una memoria por sí misma, en el momento de máxima tensión analírica. O en palabras de Charles Bernstein:

Writing as a transcriptive retain the mnemonic features of a/literate verbal art either as reproduction or to facilitate memorization for subsequent performance. Textualized writing, in contrast, is not an intermediate stage to a performance elsewhere. The inmemorial possibilities of textual writing put the memory in the text rather than using the text as an aid to memory²³²

Bajo esta definición, un verso a finales del XX puede ser metro, estar medido, pero no recordarse en absoluto, perderse entre el empalague de la melodía conocida. Adormecernos. Ser un metro sin poesía. Puede también ser frase sin verso, o sea discurso, prosa. Cuando una frase se hace verso deja el discurso y entra en el transcurso, en el incurso, en el percurso, ¡y hasta el recurso!; pero no hace discurso. Hace otra cosa. Pienso aquí en las frases de *La Política* de José Luis Castillejo. Frases históricas en torno a 1968 traen trozos de discursos de 1968, pero no constituyen un discurso-discursivo de 1968, sino un transcurso verbal por 1968. Un recorrido por el escenario verbal de los discursos de entonces. Entonces, voy a atreverme aquí a decir que un verso analírico además de unidad o red o traba o trama de patronaje o ritmación de la analfabeticidad, es *también* o por eso mismo, memoria de la lengua afuera del discurso y de la melodía. O al menos es su problematización. Es una puesta en cuestión de las melodías de la memoria en tiempos de altas y variadas tecnologías escritas, no sólo alfabéticas y desde luego que no exclusivamente impresas. No tiene por qué ser una intención explícita ésta que digo. Cuando problematizamos una forma no impugnamos los textos que en ella van, sino que pensamos con ellos a dónde iríamos más allá. Por ejemplo, *con* Ullán. En la extensísima obra de Ullán se encuentran pocos versos en este sentido *memorables*. Versos que sean de él, digamos, no préstamos de Góngora. La plantilla rítmica de Ullán es muy poquito memorizable. Por no hablar de la plantilla de los Nueve, de la que pocos versos se recordarán.

No así la de AN. Me atrevería a afirmar que AN es uno de los poetas que más versos memorables ha acuñado para los lectores españoles de la segunda mitad del XX. No hay más que leer los textos de crítica sobre AN: están trufados de versos que son casi emblemas. Versos *leit-motiv* que se repiten, claro, por su alto significado. Pero no sólo por el significado, me atrevería a decir.

Los versos de AN tienen memoria. Además de por la estabilidad y singularidad de su selección léxica (vid. infra), porque usan el metro. Al contrario del uso inconsciente que el metro hace de algunos versos novísimos, AN usa el metro a su favor, a favor de sus versos. Como en aquel *remake* de San Juan hecho por Justo Alejo, los poemas de AN son perfectamente conscientes de que su lengua reviste por adentro un molde medido. La decisión métrica de AN resulta muy notoria. AN escribe abiertamente en metros clásicos, fundamentalmente contruidos alrededor del sonido del endecasílabo y de versos de ritmo par o yámbico (heptasílabos, eneasílabos), pero afuera siempre de una estrofa determinada. Si hay rima ésta es interna y sigue otros juegos que los estróficos, por ejemplo la aliteración (“su suma no: la espuma”). Aunque en su biblioteca disponía de buenos ejemplos de autores franceses e ingleses, AN no escoge el verso libre para componer sus poemas. Digamos que se sitúa en un punto anterior al del problema compositivo que el verso libre vino a ofrecer a los poetas, anterior a la *crisis de versos* mallarmeana. O digamos que se sitúa en un punto posterior a dicha crisis, en el lugar de orden de T. S. Eliot cuando en 1946, es decir, en plena posguerra mundial, escribe que *el fantasma de algún metro sencillo debe esconderse detrás de la seguridad de incluso el verso más libre para avanzar amenazadoramente cuando dormitamos y retirarse cuando despertamos [...] la libertad es sólo verdaderamente libertad cuando aparece contra el fondo de una limitación artificial*”²³³. La primera posición implica retrotraerse al verso tradicional hispánico que desde el Siglo de Oro viene hilando en superficie la melodía de los poemas, de un modo menos acrítico que reivindicativo del legado de la poesía anterior, de ser poeta *comme il faut*, de preservar el código. La segunda posición implica una crítica implícita, y también desencantada, contra los usos antimétricos de su presente de inscripción, esto es, en concreto, contra el verso suelto culturalista y contra casi cualquier forma poética disponible por aquel entonces en España y en la biblioteca personal de AN. Contra una idea *natural* de *libertad*. Las dos acepciones de métrica dan, al cabo, en la misma reacción: la forma medida de un verso que por aquel entonces era una construcción anacrónica, y por contraste con el uso descuidado del verso suelto culturalista, quizás más marcada y perceptible. Así, AN anota en sus escuetos pero determinados *papeles de tesis* una definición muy creyente de que exista la poeticidad: “es la métrica lo que primero inscribe un texto en el ámbito de la poesía”²³⁴.

Es el verso medido lo que primero transforma, para AN, una cantidad de lengua informe en poesía. Como si se tratase de un molde, o de una parte del molde, el verso conforma, da forma, al material sonoro y gráfico de las palabras de otro ámbito. Como si se tratase de una máquina de modelado. No hay mejor ejemplo de esta concepción que el ejercicio secreto con que es compuesto *Estampas de ultramar*: AN recorta frases y palabras literales de varios relatos de viajes decimonónicos y las remonta en versos, remodelando en

algunas ocasiones la morfofonología y la sintaxis de la fuente para que quepa mejor dentro del metro. Así, el ejercicio de *traducir* a poesía la prosa de unos textos escritos por otros autores no difiere mucho, aunque pueda sorprender, del ejercicio de *traducir* las ¿propias? palabras al ámbito poético: se trataría en ambos casos de *versificar*. Bajo esta noción, nostálgica y anacrónica, crear poesía es tanto como componer en verso y el metro constituye para el poeta lo que el óleo constituía para el pintor: la herramienta básica de composición. He ahí un signo de profunda reacción a contramano de su tiempo. Pero no sólo.

Pero no sólo. Porque AN va a operar desde el interior del metro una tensión sintáctica capaz de complicar buena parte de lo que éste tiene de melódico y horizontal, exteriorizando así la potencia analfabética del recurso. Para ello usará los procedimientos más a mano de la tecnología lírica (hipérbato y encabalgamiento), de las tecnologías de la prosa (paréntesis), de la tecnología oral prestada a la literaria (anacoluto) y, en fin, de la tecnología de escritura más a mano para cualquier estudiante de literatura. En verdad, la principal decisión métrica de AN es sintáctica, en la medida en que define su sonido o *hierro* menos melódico y más interesante. Entre y a través del metro clásico de los textos de AN funciona un particular ordenamiento sintáctico que, en palabras de Miguel Casado, “rompe una y otra vez el ritmo de lectura, la arquitectura de los poemas”²³⁵, y en las nuestras, polariza su poesía hacia un extremo propio de la lengua escrita por los planes del 64. Puede que gran parte de la obra de AN suene parecido a otras de la edad lírica hispánica, pero una buena parte no. Suena ligeramente distinto. Y es relevante esta variación porque ofrece una salida inesperada, una salida en reacción, anal, anacrónica, y *anversa* al sortilegio que mantiene a la lírica española de posguerra encerrada en el endecasilabismo más desprolijo y prosaico.

Lo que AN hará es un verso, si se puede decir, muy poco oral: muy escrito. Un verso que mantiene la cantidad acentual, pero que va a tensar o poner en conflicto la progresión sintáctica de manera que ambas no se aceleren entre sí. De manera que una y otra se ralenticen e incomoden hasta el punto de condensar un ritmo de por sí, otro patrón rítmico de todos los sentidos —el sentido, pero también el ojo, el oído, la memoria— en diferido anterior y en anticipo posterior, es decir, en ejercicio de inscripción de lo que podrían querer haber venido a decir esas palabras. Es como si cuando llegaran, o una u otra, o una contra otra, perdieran el hilo. Es como si para recuperarlo, el hilo, hubiera que transitar un laberinto hecho de formas paronomásicas y formas de quiebro, de paralelismos e interrupciones. El resultado es una suerte de infección que despierta de la adormidera de la que hablaba Eliot, pero que también da fiebre y por lo tanto incide en la percepción distorsionada de la lengua que se recibe.

La progresión de la cadena discursiva y sintáctica normal, o mejor dicho, *libre*, y el hilo semántico que pretende ir componiendo a la vez, *naturalmente*, son las dos líneas básicas de la norma comunicativa y el sociolecto escrito más desproblematizados; siendo “naturalidad” y “libertad” nociones emanadas de dicha norma y sociolecto, a contramano de las experiencias de afasia, dislexia, tartamudez, disfluencia, timidez, diglosias y demás violencias experimentadas por algunos hablantes, por no hablar de la experiencia de creatividad de las

jergas, argots, silbidos, plumas, y demás emisiones estilizadas de los ideolectos, criptolectos y cronolectos más activos que proliferan en una lengua dada – y entre los que el de la poesía debiera estar incluido como primer lecto indisciplinado. Tal como venimos describiendo a lo largo del trabajo, la línea impresa del verso progresa en el ojo del lector más rápidamente según transporta el decurso conceptual a partir del orden sintagmático menos marcado (núcleo + complemento; SVO; sujeto-predicado) durante el tiempo de su pronunciación dentro del sociolecto más neutramente sancionado (especialmente si se ayuda de, en vez de si se enfrenta a, los paralelismos acentuales). A esto llamábamos horizontalidad, o espacialidad de índice alfabético, y mi impresión es que AN no era en absoluto ajeno a ella. Mi impresión al leer con detenimiento los papeles de tesis de AN es que es muy consciente de la condición horizontal en que se mueve el verso que él practica, en la medida en que a) descarta los fenómenos de “preeminencia óptica”, digamos, verticalizantes, que deja para la poesía “letrista, visual, concreta”²³⁶, y b) opta por estudiar los fenómenos de contigüidad horizontal, o paronomasias, según la idea de Jakobson de que “el principio de equivalencia del eje de selección se proyecta sobre el eje de combinación”. Esto es decir o enunciar algo muy básico pero por qué no, relevante: –que todo lo que concurre literalmente dentro de las líneas horizontales de los moldes versales termina por desplazar las inferencias y significados semánticos de la lengua en ellos contenida–

Lo que AN hará es, por un lado, repotenciar lo que el metro tiene de recursivo y paralelístico, lo que tiene de cantidad que al ser repetida consigue el retorno o recuerdo de una línea anterior que la progresión normalizada ya habría borrado de la memoria. Como mecanismo inscriptor o escritor, el verso transmuta la cualidades del torrente hablado en lengua escrita. Contra esta horizontal reiterada o paronomásica será contra la que compondrá, por otro lado, efectos de obstaculización, conflicto, incisión y elipsis aún más disruptivos, de manera que en la pugna se vayan resaltando no sólo las tensiones sino también algunas palabras, algunos sintagmas, algunas roturas de frase y sintagmas.

El encabalgamiento es uno de estos modos de resaltar el conflicto entre progresión y paralelismos, tal y como apunta Carlos Piera para señalar que “Aníbal Núñez es un maestro del encabalgamiento”²³⁷. Y por encabalgamiento aquí no habría que entender una forma despreocupada de hacer caber una frase en dos o más renglones, ese salto de línea “con soltura, de manera educada” y “sin excesos” que describía Roubaud para el VIL (I), sino algo un poco más construido. O habría que al menos poder graduar la distinción de efectos de ruptura entre usos tan precisos del recurso como el que hace AN en general y por ejemplo en [fig. 140], o el que distingue al Panero de *Teoría* en [fig. 141] de usos más irrelevantes o desprovistos de efectividad como los de Carnero en [fig. 139] y Gimferrer en [fig. 97].

(i)

Tierra adentro, o allí donde se crisan
masteleros y jarcias, algo altera,
algo renueva o mata el armonioso **curso 1**
de los astros. Así fuera, Durazzo,
[...]
Pero **nadie 2**
dude hoy que el antiguo esplendor y la felicidad consisten
en ungrirse con los ricos despojos de sueños y cadáveres,
asistir, escarlata y armiño, en el altísimo sitial donde nada se
siente;]
calor ni frío, sino una imperturbable beatitud, al **tibio 3**
rielar de polícromos fanales en el agua insomne”

Fig. 139. Guillermo Carnero. «El serenísimo príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera». *Dibujo de la muerte*, 1967

(iii)

Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. **No sé 1**
si valía la pena o la **vale**. **Tú**, por quien
es más cierta mi vida, y vosotros, **que oís 2**
en mi verso otra esfera, sabréis su signo o arte.
Dilo, pues, o decidlo, y **dulcemente acaso 3**
mintáis a mi **tristeza**. **Noche**, noche en Venecia
va para cinco años, ¿cómo tan lejos? **Soy 4**
el que fui entonces, sé tensarme y ser herido
por la pura belleza como entonces, **violín 5**
que parte en dos el aire de una noche de estío
cuando el mundo no puede soportar su **ansiedad 6**
de ser bello. Lloraba yo, acodado al balcón

Fig. 97. Pedro Gimferrer. «Oda a Venecia ante el mar de los teatros». *Arde el mar*, 1966

(ii)

Hilo a cercén truncado no **ni súbito 1**
iceber en mis venas sí **azúcar 2**
que se hiciera mi cuerpo **3**
y deshiciera
en un paseo soluble hasta la nada

Muerte piadosa quise ayer tan sólo **4**
suave sopor y **despertar en otra 5**
orilla sin visita de rapaces

Tan sólo ayer: hoy pecho contra **un cielo 6**
falsificado y basta tu sonrisa
para saber que el cielo sobrevive

Fig. 140. Aníbal Núñez. *Casa sin terminar*, 1991

(iv)

o como si lloviera **piedras 1**
que dan el sueño, **perlas 2**
color de fuego, **fuego 3**
en que arde la bruja: **bruja 4**
de chocolate: son **frías 5**
como el fuego 6
llama de cristal (**de lo vencido 7**
nace un resplandor, o **flores 8**
hongos 8
Ulm 8
ganó en la batalla todo menos su **vida 9**
que hubo de perder para ganarla **Ulm 8**
vivía en los bosques y muerto el leopardo
[...]

Fig. 141. Leopoldo María Panero. «El canto del Llanero solitario». *Teoría*, 1973

¿Acaso la ruptura del sintagma encabalgado produce la misma carga de analfabeticidad en (i) y (ii) que en (iii) y (iv)? Y recordemos que entendíamos por analfabeticidad la rematerialización de la lengua producida en la refracción del decurso semántico-conceptual informativo. Evidentemente no, a poco que se observe qué se rompe y cómo queda la frase

una vez hecho el rompimiento. La versificación de Carnero en general respeta la unidad de los sintagmas: las líneas versales tienden a coincidir con grupos sintagmáticos completos. Cuando hay partición, ésta resulta poco abrupta, pues o bien respeta una estructura superior como la de núcleo y complemento (1) o sujeto y predicado (2) o bien antepone un complemento circunstancial a un verbo de forma, digamos, exageradamente lirista. Compárense dichas particiones con las de AN (iii) cuando abiertamente parte los sintagmas al separar determinante y sustantivo (5), sustantivo y complemento en subordinada relativa (2) y sustantivo y adjetivo (1, 6). La diferencia de gradación de apertura del sintagma es notable. Esto quiere decir que la organización del ritmo de aparición de la información está algo más violentada o tensada en (iii) que en (i) y (ii). En general la puntuación de la frase de Carnero coincide con el límite del verso. Si se observan los puntos y las comas se verá nítidamente que Carnero no aprovecha la pausa versal para quebrar gráficamente el ritmo normal de aparición sonora de la frase contenida en eso que (dudamos) sea (apenas) un verso suelto. Suele hacer parecido Gimferrer en *Arde el mar*, pero en este poema tan famoso que copiamos, apura un poco más el corte para disponer dos mitades de dos frases en cada verso. Igualmente no logra con ello un efecto fuerte porque ni en el borde de cada mitad ni en el borde de cada verso sucede nada en particular. Las frases de Gimferrer, como las de Carnero, se suceden con tranquilidad, sin que las particiones gráficas ni las pausas versales produzcan reenfoque de palabra alguna. Los cortes operan por simple azar haciendo coincidir el espacio en blanco, el exterior de verso, con el tiempo del sintagma o de la frase, en vez de encabalar dicha frase o sintagma con algún otro *tiempo del espacio* – como los mejores poemas concretos hacían. Sí viene a hacer algo así el texto de Panero al colocar al borde los sustantivos clave, reforzando y conformando gráficamente una suerte de macroaposición nominal fundamental para el poema. El texto de AN también pone dos de estos sustantivos clave allí donde se ven más y allí donde se escuchan mejor: en el lugar de la ruptura del sintagma y en el lugar del acento principal del metro que él sí emplea: al borde de la línea: en el final del verso. Es un procedimiento tan habitual en él como el hipérbato que con tanto cuidado suele edificar en sus poemas y que aquí resulta rutilante: “Muerte piadosa quise ayer tan sólo / suave sopor y despertar en otra / orilla sin visita de rapaces”.

El hipérbato es un procedimiento clásico del arte poético no sólo por su capacidad de generar quiebro en la progresión, perceptibilidad que es sustancia de memoria, sino también porque nace de la necesidad del metro. Es decir, que el metro genera y a la vez es generado por el hipérbato en la medida en que esta figura recoloca acentos en palabras o palabras en acentos. Por ejemplo en el caso del poema «De la espuma» [fig. 20], del que abajo copiamos un verso para analizar. Si el sintagma se ordenase de acuerdo a la línea frástica habitual, cambiaría el ritmo, acentual y sintáctico, del endecasílabo y, como se verá, dispondría otra organización informativo-semántica. La acentuación de (ii) se acumula al principio del verso, frente a la mayor distribución de (i). La acentuación de (iii) junta dos acentos fuertes, frente al reparto más simétrico de (i). Ninguna de esas distribuciones tiene eco, además, en el resto de endecasílabos del poema, pero, más allá de la simetría, la radical diferencia está en que (i), mediante el hipérbato, entrega a “nada” el acento principal del metro (10) y el núcleo tonal²³⁸,

por tanto. “Nada” es la palabra subrayada, que queda después en suspenso por un paréntesis, hasta que aparece su verbo: “vale”. “Nada” es el sujeto sintáctico del verbo y, pese a la anteposición de “de lo humano”, tampoco ha pasado a posición posverbal, como se esperaría por la comparación con frases no marcadas como “De lo dicho no sirve nada”. Esto quiere decir que la palabra “nada” recibe el acento principal y el puesto preverbal además de la reflexión añadida por el paréntesis. La reflexión, por términos negativos, refuerza la negación de NADA. Al cabo, todo el poema ha tratado de enumerar positivamente *lo que las cosas* (la espuma, la escritura) *son*, para dar al final con el acantilado, es decir, que *las cosas del poema no son* o, lo que es lo mismo, que NADA VALE. Al igual que el hipérbato desplazó a “nada” hasta el final del verso; el paréntesis que viene justo después desplaza a “vale” hasta el mismo lugar, un verso más tarde, con su mismo acento principal. Las dos palabras conforman así el anagrama del poema: lo que el poema escribe después de leído, es decir, que nada queda:

Dolor tampoco: de lo humano nada
– ni sus palabras ni sus gestos – vale

(i) Dolor tampoco: de lo humano nada

— x —x — — —x —x
 2 4 8 10

(ii) Dolor tampoco: nada de lo humano

— x —x —x — — — x
 2 4 6 10

(iii) Tampoco dolor: nada de lo humano

—x — — xx — — —x
 2 56 10

Encabalgamiento e hipérbato son dos operaciones que bien empleadas consiguen romper la identidad de frase y verso que conforma la base de cualquier suave progresión. Al espacializar el tiempo melódico (pues un acento es un lugar) y temporalizar el espacio gráfico (pues un lugar al borde detiene la lectura), éstos ralentizan y complican eso que pudiera ser la cadena de montaje horizontal de la frase. Cadena de la frase malamente tipificada como “habla” (cuando el habla es pura discontinuidad) y aún peor tipificada como su representación en verso libre, cuando no es más que una frase sintáctica de la prosa, inexistente en el lenguaje oral, y alineada a derecha por un espacio en blanco más o menos azaroso como se ve en los versos sueltos de Carnero y Gimferrer. AN difícilmente deja nada suelto en sus poemas. No hay torrente alguno, digamos. La lengua que entra en ellos es sometida a una alta textualización *primero* de parte del metro, el encabalgamiento y el hipérbato; *luego* de parte de procedimientos escritos de incisión tan fuertes como puedan ser, por ejemplo, el paréntesis, la subordinación, la elipsis de pronombres, las discordancias, y los anacolutos.

Los paréntesis, como señala Carlos Piera, “surgen de la necesidad de comentar o matizar el discurso (y en ese sentido lo refuerzan); sobre todo porque al parar el tiempo destacan como en menor medida también hacen los quiebros, que el ritmo no se ha parado”²³⁹. El paréntesis alcanza realmente a recortar un poema en el poema, una especie de verso insubordinado a pesar de su subordinación gramatical. Así en los cuatro fragmentos de poemas que copiamos dentro de la figura [142].

(iii)

(iv)

166

un tiempo *otro*. Así se observa en (i), (iv) y (ii), cuyos paréntesis describen algo simultáneo a la acción principal. Un tiempo suspendido en una especie de eternidad: el tiempo del jugador que vacila en el instante inmediatamente anterior a golpear la pelota, (i) y (iv); y el tiempo fijo de un motivo en la pared, una representación pintada de un grupo de nómadas en torno a una hoguera. Entonces el inciso, en primer lugar, es un intento de parar el tiempo, *la jugada*, mediante la creación de un tiempo aparte. Abre un tiempo de detención y retención en la progresión.

En segundo lugar debiéramos preguntarnos quién habla ahí, entre guiones, y para quién. Habla, en principio, quien enuncia el poema, ya que puede utilizar el paréntesis para explicar, acotar y matizar el propio discurso. Para señalar a *uno entre tres* presentes, justo aquel taciturno y perplejo. Uno que se aleja en el juego, sin dejar de jugar, para mirarlo. Un jugador observador, como en (i) y (iv). Uno que en la cocina (ii) además de mirar el motivo, lo detalla (“zarcillos”). Pero si todo el poema al que pertenece (ii), «Motivo en la cocina», es una descripción del dibujo hecha por el mismo observador, ¿para qué se abre el paréntesis? Para detener ese detalle en concreto entre los demás detalles, a la manera de un *zoom*; ese detalle que caracteriza un sector (uno entre varios) para retenerlo en el ojo/oído del lector. De modo que el inciso es una selección subjetiva. O un poco más subjetiva o, mejor, ensimismada, que la mirada principal. Se ve en (iv): dentro del paréntesis el jugador se envanece de haber seguido con el ojo el trayecto rápido de la pelota. Dicha velocidad, que fue, contrasta con el texto principal, que puede “decir”, pero “no recordar”, respecto del bote, la palabra “lentamente”. El recuerdo de la velocidad, oculto para el decir del ‘poema principal’, se halla dentro del inciso. El poema consigue decir que la pelota dibujó “lentamente” la figura de las montañas porque dentro del inciso alguien, el mismo ensimismado, recuerda haber modificado la velocidad. El paréntesis, entonces, completa el decir del poema señalando telescópicamente al que dice, pues además de decir reflexiona en un tiempo aparte, imposible, sobre su propio decir. Así, quien enuncia en la frase principal, en el inciso comenta, recuerda, añade, refuerza, amplía, describe, explica y hasta diverge con lo escrito. En todos los casos muestra una conciencia vigilante de su propio poema.

El anacoluto se define como “un cambio repentino en la construcción de la frase que produce una inconsistencia”. Como si se hubiera cambiado la frase en el medio. Como si se hubiera *perdido el hilo*. Se dice que es característico del habla frente a la prosa, pero su uso es frecuentado por la poesía por las ventajas de sustantivación por quiebro que proporciona.

Anacoluto podría llamarse a la figura que en «De la espuma» [fig. 20] hace que la enumeración en términos positivos (“momento”, “herida”) se vea de pronto sumada a otra enumeración en negativo (“dolor tampoco”, “ni sus palabras”, “ni sus gestos”, “de lo humano nada”) y dentro de ésta, a un término que, por la figura del hipérbato, no respeta el modelo de presentación de los sintagmas enumerados: “de lo humano nada”. Este anacoluto que va de lo positivo a lo negativo, funciona también en paralelo con la estrofa anterior, donde el intento de sumar “aire: luz: agua” por fin “no” daba en “espuma”. De igual modo la suma del “momento

de esplendor tras la caída” y la “herida luminosa tras el choque” tampoco pueden resumirse en el “dolor”, en “nada de lo humano”. El anacoluto, como el paréntesis, entonces, dispone una resistencia fuerte frente a la progresión comunicativa, lógica y sintáctica habitual. Desincroniza el tiempo y desordena el espacio mediante una intervención sintáctica más o menos extrema. Esta pulsión centrífuga que poco a poco va descoyuntando la ficción de claridad y ciertos acuerdos comunicativos va a forzar los límites de sintaxis de algunos poemas de AN, también mediante el oscurecimiento de concordancias, categorías, relaciones y posiciones sintácticas. Son todas formas de “perder el hilo”²⁴⁰ de algún modo vinculadas al anacoluto. Son formas que conforman una suerte de fuerte dispositivo de, digamos, *anacolutización*. Tomemos como ejemplo dos poemas, uno oscuro y otro aún más oscurecido:

DEJENEUR SUR L'HERBE

Igual que nadie reconoce
la elección del lugar en la distancia,
el ángulo del ojo a ciertas copas,
mientras viejos motivos se repiten, se alza
la voz del más antiguo: “Al socaire”. Sol, sombra,
humedad: compromisos así.

Luego, la hoguera
consume entre envoltorios palabra sobre el fuego.
Cuando ya prenden ramas se bebe. Cantan. Gritan
no de dolor o de placer, no gritan.
Y vuelven – el rescoldo se sepulta – perdidos
orientados tan sólo por la hora de volver.

Fig. 143. Aníbal Núñez. *Cuarzo*, 1974-1979

VASE À FLEURS

Guarneciendo la flor, brillantes, vivas
junto a la arcilla que *las* une, hojas
de aligustre en la hora de la ausencia
(alguien tiende una trampa, tañe a maitines:
lejos de *este* itinerario, *del que* el florero marca,
irradia en torno suyo). Diseño
de lo que, inmóvil, al horror se niega,
fidelidad al gesto que la tristeza mueve
por si nadie se alegra o ve en *sus* ojos luces
mayores al toparse con *esa* transparencia
sobre la mesa: Nada – ni el barro a torno alzado
ni el aligustre ni
el lirio – *oponen ante*
ellos y los demás objetos de la casa: resisten
la descripción, superan
la mención escondida del que, perdido, halla
razón de hablar *en ellos*
y vuelve blasonado con lo que se le otorga
a cualquiera; aunque acaso
agradecido al temeroso azar,
al destino benévolo que al insomne socorre
disfrazado de inerte
– *si bien* la flor perezca y ése sea su esplendor –
motivo a la mirada.

Fig. 144. Aníbal Núñez. *Cuarzo*, 1974-1979

De «Dejeneur sur l'herbe» [fig. 143] notemos que en primer lugar faltan pronombres personales que *sujetan* los verbos. Prescindir de los pronombres no impide recuperar la persona del verbo –que en español está incluida dentro de su morfología– pero rebaja el nivel de referencialidad del mismo. “Cantan”, “gritan”, “y vuelven”, suponemos que “ellos” por ser

éste el masculino menos marcado, por el cuadro de Manet que titula el poema, y por los adjetivos contiguos (“perdidos orientados”). Los verbos en tercera persona del plural aparecen inmediatamente después de un verbo en forma impersonal, “se bebe”, y de una subordinada del mismo en forma personal: “prenden”. “Prenden” podría tener “ramas” como objeto directo, pero también cabría la posibilidad, más marcada, de que éstas fueran su sujeto. Dentro de un mismo verso se acumulan cuatro verbos en forma personal e impersonal, a los que no importa demasiado referir un mismo sujeto (“ellos”) y que, por tanto, fuerzan un anacoluto dentro de la enumeración (“se bebe”, “cantan”). Lo importante, como se ve, no es fijar quién hace qué, sino la escena común del cuadro. Tampoco suele AN especificar mediante el determinante los sustantivos como “palabra”, que queda un tanto menos sujeta a referencia sin la distinción una/la/alguna/ninguna/otra/esta/esa/aquella. Aparece, gracias a un hipérbato, en contigüidad a una palabra de marca plural (“envoltorios”). El resultado es otro rasgo de tensión para la comunicabilidad del poema, pues ralentiza la recuperación de lugares sintácticos, en este caso no el sujeto sino el objeto del verbo (“consume”). La lentitud de recuperación, por último, también es producida por la contigüidad del paréntesis y la línea principal del texto, que fuerza una alternancia de dos sujetos, uno en plural, el principal, y otro en singular, el parentético: “Y vuelven –el rescoldo se sepulta– perdidos”. Este poema, entonces, se caracteriza por dificultar su hilo de sujetos, verbos y objetos mediante elipsis, incisos y un orden marcado que dificulta la recuperación rápida de papeles.

«Vase à fleurs» [fig. 144] plantea obstáculos aún mayores que «Dejeneur sur l’herbe». Subrayé, para desenredar el texto, los sujetos de las oraciones principales y subordinadas o yuxtapuestas; en cursiva señalé palabras que dificultan la comprensión porque es difícil recuperar su papel semántico y/o su lugar sintáctico. Así por ejemplo, la primera palabra del poema, “Guarneciendo”, un gerundio dispuesto en la posición propia de comenzar una cláusula de tipo latinizante. Su sujeto podría ser tanto el que inmediatamente después lo acompaña, “la flor”, en singular, como el que verdaderamente lo es, “hojas”, en plural. Este sujeto, por cierto, es adjetivado (“brillantes vivas”) y sustituido por un pronombre (“las”) antes de aparecer escrito al final del verso, en el acento principal del endecasílabo. Un encabalgamiento une y separa el núcleo de su complemento (“de aligustre”). Después de nuevo un inciso, esta vez entre paréntesis, y no entre comas, suspende la línea principal e introduce otro sujeto inespecífico, pues se trata de una persona (“alguien”), al que sigue un sujeto de una subordinada esta vez específico (“florero”) por tratarse de un objeto. Por cierto que un deíctico (“este”) apareció separado del núcleo del objeto (“florero”) que forman. (Lo cual no es correcto en el sentido normativo, por cierto). La siguiente oración comienza por un nombre sin determinante, en gesto de aposición, ¿de aposición a qué elemento?, Por lo menos al elemento que sigue: “fidelidad”. Fidelidad que guarda dentro “tristeza”, que guarda dentro a *nadie que se alegre* y luego un “sus ojos” y un “esa transparencia” difíciles de asociar a un referente concreto. El movimiento es, por tanto, telescópico, de *matrioska*, pero va dejando fardos irrecuperables, antepuestos a su referente o simplemente perdidos en la referencia. Después “nada”, sujeto cuya inespecificidad trata de arreglar un paréntesis –esta vez entre guiones– que lo multiplica en tres noes concretos (barro, aligustre, lirio) y genera,

consecuentemente, un verbo en forma plural (“oponen”), anacoluto de nuevo de la frase principal que además se acompaña de un pronombre (“ellos”) ligado a los que estaban dentro del paréntesis, los ocultos. Un último paréntesis matiza el término “inerte”, esta vez con una frase completa: “si bien la flor...”.

No es nada fácil, pero en todo caso AN no extrema la jugada y siempre guarda el límite sintáctico. No abusa de la yuxtaposición de oraciones: subordina. Trata por todos los medios de componer para forzar un máximo de idioma que traiga, describa, mencione, los objetos y sujetos resistentes. A veces la dificultad estriba precisamente en su resistencia a yuxtaponer y en su persistente esfuerzo por componer frases completas forzando la recursividad de sus elementos, por ejemplo: “Describir sobre el solo día de nieve / en el barbecho la delicadeza / del mecanismo breve que reproduce el canto / de la codorniz hembra”²⁴¹; “Pero la cal / la cal y el viento innoble / la acción de agrimensuras los camiones / las pueblan de onomásticos, de letras / que nada son, espera, / de la luna, la luz, música salga / de la impotencia del creciente mismo / para sólo alumbrar cruces de trenes”²⁴². La frase deja sin resuello al aproximar tanto tantas piezas. Las mezcla, las anega de agua y ya no importa, entonces, recuperar el hilo sino los enseres más gruesos: los sustantivos, los verbos: los objetos semánticos antes que su difícil ligadura. Esta forma de semanticidad constelada que compromete a todos los sentidos del texto en la lectura sólo puede ser leída del modo que aconseja el poema titulado «Lámpara china» [fig. 146].

Recompón los pedazos
si no sale la misma
escritura, no importa
que se sigue leyendo
la luz en las palabras...

Fig. 146. Aníbal Núñez, «Lámpara china». *Primavera soluble*, 1978-1985

Los ejemplos anotados en este punto pertenecen a *Cuarzo* y *Taller del hechicero*, los libros más manieristas de AN. Estos son los libros que hablan de la poesía como alquimia hecha por un hechicero, un tallador, un artífice. A diferencia de los primeros libros, éstos plantean la batalla de la complicación. La subordinación de *Alzado de la ruina* también es más densa que la de los textos del principio. AN irá tensando el discurso lógico hacia el límite de fragmentación, pero en ningún caso llegará a abstraer los materiales verbales de manera antifigurativa. La diferencia del grado de abstracción quizás se deba a que el marco de producción y recepción literaria presentaba por aquellas fechas una angostura mayor que la de las artes plásticas. Y a que, a diferencia de Ullán, AN quizá quiera todavía manejar las semánticas convocadas por las palabras que escoge para el poema.

Aquí queríamos comprender el dispositivo gramatical del verso más sintomático de la escritura de AN, que para nosotros es el de *Cuarzo*.

Un metro que mantiene la cantidad acentual y dentro de él una sintaxis complicada y tensada por procedimientos de descolocación, incisión y desplazamiento. *Primero* el metro corrompe la sintaxis de la frase más normal, *después* es la sintaxis la que corrompe al metro. El hipérbato necesario para distribuir acentos e importancias a lo largo del metro; el paréntesis y la anacolutización conflictiva de las frases; la desidentificación de verso y frase; el conflicto de frase y verso que deja ver el encabalgamiento; dan en un ritmo combinado que dista de la prosodia veloz y durmiente que adquiriera un heptasílabo o endecasílabo bien identificado con el orden más rápido de una frase. Se trata de un ritmo de aparición de los elementos capaz de reacondicionar la melodía lírica, también capaz de reacondicionar la organización semántica más propia de la prosa, pues como vemos, el hilo que se pierde sólo se va condensando en los remansos del poema. Si no fuera una *bontade*, tendríamos tentación de llamar a este ritmo el verso libre más completo, o uno de los versos libres más conseguidos de la lírica hispánica de la segunda mitad del XX, por contraposición al *free verse* libérrimo, pero no filtrado de oralidad ni de gráfica expandida, sino de semas, tropos, topoi y metros lristas del verso suelto de algunos culturalistas y del verso lírico soltado en medio de la página por algunos poetas concretos.

Al llamar verso libre a este anverso del torrente libre y natural y de la asintaxis visual venimos a decir, quizá de forma demasiado provocadora, que consigue una memoria no exclusivamente cifrada en la melodía del metro; una memorabilidad en un ritmo que juega con y contra la ruptura del orden temporal y espacial de las horizontales de la frase discursiva y el renglón; una tensión semántica filtrada por el procedimiento; un metro un poco más analítico que los demás. Pero quizá no sea esta afirmación tan paradójica si consideramos al verso libre como un ritmo descodificador, un ritmo *total* de todos los sentidos (ojo, oído, memoria, *sentido*) construido en la misma lengua que normalmente ni se ve, ni se oye, ni se recuerda. Si el verso libre es una anacronía del pasaje histórico de salida de la Lírica, AN usa el metro anacrónico como puerta giratoria de reentrada.

En todo caso aquí ahora queremos anotar que, como venimos viendo en la sección B, una posible idea de verso que se diga libre es posiblemente un triángulo. Hay todo el rato que triangular sonido/tiempo, gráfica/espacio y memoria de la lengua para la articulación de un ritmo de sentidos. De ahí que resulte tan absurdo, digámoslo otra vez, escindir alguna de ellas para etiquetar con el nombre de la escisión una supuesta subespecie de poesía: discursiva, visual, sonora. Para cualquier poema en verso, por más normal o discursivo que el poema parezca, sólo triangulando pueden comprenderse las diferentes gradaciones de su angularidad; si es más o menos equilátero, isósceles o escaleno, si es más o menos obtuso, agudo o rectángulo; en una suerte de *continuum* material que, como no nos cansaremos de repetir, también comprende a cualquier poema lírico. Si algo descubrimos mediante este ejercicio de trigonometría lectora desplegado a lo largo de la sección de la querella de la libertad formal fueron los bordes. A saber: con Prat y Millán, que la gráfica es *insonido* y la máxima insonorización también es límite de desementización; con *La Política* y otros que el sonido es tiempo, que hay sonoridad oral fuera del metro y dentro de la gráfica espacial de la página; y

con AN como envés de los problemas de ritmo que concretos y culturalistas presentaban, que el ritmo de aparición en el tiempo (del sonido) y el espacio (de la página) es crucial para cualquier suerte de memorabilidad. Cuanto más de la memoria escrita, altamente textualizada o a/oral, que tan bien moldea el anverso reaccionario y libre producido por el poeta que hace de vórtice entre las zonas Lírica y Analítica de esta colección.

(c) Derribo, Extinción / Literatura, Colonia. Del léxico distópico de AN

Además de la particular elección métrico-sintáctica, la otra elección compositiva de AN es léxica y resulta no menos visible ni singular que las anteriormente descritas, si bien puede camuflarse algo más fácilmente que aquel ritmo tan reconocible. Consiste en hacer circular por la red de tuberías métrico-sintácticas los flujos de al menos dos vocabularios enfrentados en lo semiótico y en lo simbólico: uno desarrollista y otro rural arcaizante o incluso rural viejo. La oposición conforma y confirma una descripción de mundo especialmente divergente del horizonte culturalista, en la medida en que señala las zonas de fracaso, las áreas de simulacro y los huecos de sentido dejados a la vista por *la última riada*²⁴³ del proceso de democratización occidental capitalista desde una posición poco hedonista, colaborativa o celebradora.

El diccionario desarrollista pone rostro a la objetualidad y mitología del *boom* consumista que por las fechas en las que escribe AN (1967-1987)²⁴⁴ transforma la fisonomía socioeconómica de España de la mano primero de los Planes de estabilización y más tarde del estado socioliberal: “DDT, i.b.emes, grúas, fuel-oil, hormigón, envasar, calefactor, Pantera Rosa, espráis polivinilo, petróleo, 10%, West Falmouth, Kodak, herbicida, tresillo, confort, consumiciones, calefacción central...”. Se trata de un diccionario plagado de neologismos, eufemismos y anglicismos que epitomiza procesos de traslación cultural tan complejos y fundamentales como las migraciones masivas del campo a la ciudad, la consiguiente urbanización de los espacios rurales y la proletarización de las masas campesinas en los nuevos extrarradios y suburbios. Como buen diccionario de usos culturales consumistas también incluye redes semánticas, expresiones, giros y fraseos propios de las lenguas comerciales y publicitarias con las que los procesos recién mencionados van cohesionando ideológicamente en un empasto a menudo llamado “clase media” a las varias clases sociales, generaciones, géneros, memorias y sujetos, en el tránsito de una economía de escasez hacia un nuevo mundo de objetos prometidos: “Ya lo sabes, amada / ahora podemos / realizar nuestros sueños imposibles / esa luna de miel en cielo exótico / viaje todo incluido / vistas al mar crepúsculos íntimos / revisados por expertos / a nuestro alcance todos / los silencios románticos / con el nuevo sistema de cómodos / pagos a plazos: a escoger / ...”. Desconozco hasta qué punto la inserción de estos términos cotidianos y hasta feístas, tan extraños al lenguaje literario de la posguerra, cumplía para AN uno de los requisitos que explicitaba en una de las dos escuetas “poéticas” que se le conocen: “La poesía es un problema de distribución: hasta el material de derribo lingüístico, el tópico más triste puede ser empleado, si se sabe engastar lo desgastado”²⁴⁵. Lo cierto es que el control de engastamiento a que somete la aparición de tan

tristes elementos tan desgastados por el uso diario, reduce el efecto de excreción *kitsch* de tales términos en el sacrosanto e inmaculado espacio del poema. Los barbarismos del consumo no se acumulan morfofonológicamente lo suficiente como para colapsar las cañerías; de modo que su química queda imbricada tonalmente en el flujo de los otros léxicos y trópicos de la escritura anibalesca. Si acaso en los dos primeros libros, *29 poemas* y *Fábulas domésticas*, la proliferación de nombres de trastos prosaicos resulta más manifiesta y de ahí, tal vez, la recurrencia con que la crítica los suele considerar sus obras más socialrealistas. El particular y reivindicado²⁴⁶ socialrealismo de AN organiza sus relatos ya no sobre el viejo vector del trabajo que antaño definía con nitidez la línea entre explotadores y explotados, sino sobre el vector del consumo, que se caracteriza por precisamente disolver las líneas identitarias. Los poemas de AN enfocan, pues, la fuga donde se articulan la nueva alienación y las nuevas invisibilizaciones retóricas de lo que los sujetos, los objetos y la vida al fin y al cabo sean. Y ello a caballo de las frases que con más suavidad resuenan en la mente del consumidor:

Todos los desperdicios / eliminados sin preocupaciones / –la basura resulta así invisible– / toda una extensa gama / un producto estudiado para cada / situación (desde lentas digestiones / hasta nocivas tomas de conciencia) / el más moderno y fácil / procedimiento para / la estética y la higiene de la casa / rápida instalación / siga nuestro consejo nuestra marca / es símbolo en el mundo libre de garantía // cuide la asepsia cotidiana / de su familia duerma / tranquilamente: alguien / vela en alguna parte / por su seguridad.²⁴⁷

A partir de *Naturaleza no recuperable* (1972-74) y *Definición de savia* (1974), el segundo de los vocabularios se pone en juego de un modo más evidente y proactivo, crece y se expande de modo exponencial. El segundo vocabulario puesto en juego es el particular del acerbo rural y arcaico. Registra los nombres viejos de viejos aperos de labranza, la topografía, la meteorología, el nombre de las cosas que se *comían, miraban o usaban*²⁴⁸ cuando su condición no era la de mercancías ni marcas. Registra especialmente el índice botánico de una farmacia muchas veces venenosa²⁴⁹; y también registra los giros, frases y expresiones de aquel tiempo indefinidamente *anterior* que presenta, contra lo que parece, menos nostalgia que resistencia: “cierzo, vencejo, ventisquero, celaje, parcas, beleños, herrero, yunque, falleba, llamador, vilorta, herrumbre, cuerno, sarmientos, aspersorio, cárafo, heredad, cuerno, sobrado, perol, pasamanería - heno, jara, cantueso, violetas, amaranto, verbena, yerbadoncella, salvia, menta fresno, albahaca, romero, avellano silvestre, helechos, artemisa, ruda, enebro, llantén, evernia furfurácea, espadaña - machar ajo en el nido, ...”. Con el paso de los libros y, en especial, con el paso de aquellos que podríamos nombrar “poemarios de la ruina” (por ser los que exploran este tópico más intensamente²⁵⁰), los poemas de AN irán tematizando con asiduidad las tomas de escritura y droga, mediante una tematización de la naturaleza que aunque puede llegar a desplegarse en este vocabulario que describo elige preferentemente vocablos menos específicos como el “aire luz agua” y la “espuma” de la [fig. 20].

El uso del léxico genérico de la naturaleza para tematizar los grandes asuntos (el sentido, la existencia, la escritura) es común a otros autores de la posguerra, como el Claudio Rodríguez de *Don de la ebriedad*, así como es habitual la tópica clásica (Ícaro, Febe, Proserpina,

Salicio...) en el espacio temático bucólico; pero el uso particular de lo específico rural, (por un lado ancestral pero por otro, simplemente viejo), efectúa un movimiento pragmático particularmente distinto, mucho más marcado y muy a menudo desatendido por la crítica. Me refiero en concreto a cuando AN atesora los nombres de unas lenguas –y de unos saberes en ellas contenidos– para en su actual extrañeza oponer resistencia contra el peligro de extinción al que el urbanismo desarrollista, y su memoria de pez, las condena. O el adagio nunca suficientemente repetido: “Es el nombre de aquello que destruyes / lo menos que debieras de saber y lo bastante / para no destruirlo”²⁵¹. La operación más que signo de ecologismo *new-age* es reaccionaria, es una *reacción antropológica*, en términos de Santiago Alba Rico²⁵², que intenta conservar algo de código (o tierra o territorialidad) en el suelo en común que conforman los que eran nombres del común algo más y algo menos que públicos, incluso, por ello, inespecíficos, semivaliosos, muy poca cosa, ante el avance de los flujos de descodificación, desterritorialización y globalización capitalistas que por los años 60 resultaban ya tan sumamente verbovisibles. Así, los dos vocabularios, el de “derribo” y el de “extinción”, van disponiendo sustantivamente descripciones de bucólicos paisajes agujereados por la aparición de una marca comercial; extrarradios tan impersonales que ya no cabe entre ellos la habitación ni el tacto ni el reconocimiento (“Ah de la urbe interminable / ah del odioso laberinto / donde la casa es / una-unidad-de-otra unidad-que-es-la-calle / ¿cuál es mi hogar su tacto y su camino?”); viejas ciudades que no cuidan de las señas que simbólicamente las fundaron (como la higuera “que fuiste condición para ciudad que ahora / te tala y te suplanta y se suplanta / y se oculta a sí misma bajo muros / de vergüenza”); redes de propiedad y urbanidad que van negando y alejando faunas y floras y personas unas con otras, unas de otras (“Odioso laberinto que propicia / el exilio del junco con la fuente / y que dos corazones que se amaban / acaben por odiarse – dos teléfonos / unen la voz, no el canto – , se aborrezcan / creyendo que es posible / escuchar sin tocarse, ver sin verse”); y una ignorancia, al cabo, de los estratos más que históricos, arqueológicos, del lugar de habitación y de los estratos del hombre que en él habita desde hace siglos (“Dos hombres, dos estratos: / éste tapando a aquél, amordazando / el principio de toda inteligencia; / aquél no iba a pensar que de la chispa / iba a salir el plano del infierno”)²⁵³. Es la descripción del proceso histórico en curso, en tanto profunda mutación cultural, la que caracteriza más singularmente la apuesta léxica de la obra de AN, especialmente de sus poemarios de los años 60 y 70. Cabe añadir que las zonas culturales descritas por este lexicón refractan una mutación subjetiva más amplia que la solipsista zona descrita por el típico léxico culturalista. Y ello porque aventura a enfocar no sólo los propios procesos de subjetivación del poeta en sus lecturas y consumos, sino los procesos de subjetivación y desubjetivación en el consumo, el territorio, la clase, la publicidad, etc., de unos otros que también incluyen o incumben al poeta.

Algo de la particular posición de AN resuena con la particular posición de Pasolini ante los mismos procesos de “desarrollo” acontecidos en los mundos rurales y, después, subproletarios, de un país también al Sur, y muy católico, como era Italia. El análisis que ambos comparten excede y disiente de los análisis de la izquierda comunista, del PCI del que Pasolini formó parte y del PCE del que AN fue simpatizante durante un tiempo, en la medida

en que no se deja seducir por la tríada del crecimiento, el consumo y el progreso, ni mucho menos por la “libertad” de ella emanada cual regalo, y atiende al vaciamiento paralelo de las culturas populares rurales que antaño cumplían con la misión de proporcionar código y sentido. En ensayos como *Cartas luteranas* (1976) y *Escritos Corsarios* (1975) se describe el paisaje del consumo como una degradación moral y estética de los sujetos que a él se abandonan, siendo más propensos aquellos en proximidad de los vectores de aceleración de la égida de la moda, ya sea por edad (juventud), clase (urbana), geografía (Norte), género (femenino) y sexualidad (heterosexual). Frente a estos jóvenes “monstruosos”, cuyos rostros son “máscaras” y cuya inconsistencia es sólo garantía de infelicidad, Pasolini inventa una proposición subjetiva que tiene tanto de cierta como de fantasía y *consiste y rostrifica e incorpora* en ese muchacho del sur, napolitano, toscano, iletrado, moreno, bello, que idealmente recibe las *Cartas luteranas* como un improbable manual de conservación de su pureza estética y moral en tanto pura disidencia cultural²⁵⁴. Como todo buen tratado pedagógico *Cartas luteranas* busca seducir y formar la belleza del chico inventado. En dicha belleza Pasolini proyecta la compleja articulación de quien aún puede ser refractado por un código que de tan antiguo resulta *amoderno* y resulta, por lo tanto, necesariamente *acapitalista*. Pasolini toma este mozo como figura de resistencia de la complejidad de los órdenes populares de mundo aproximadamente al mismo tiempo que decreta la consumación de la absorción de toda la cultura en los órdenes burgueses de mundo y de todo mundo (ya no sólo occidental) en el consumo. A esta pesimista aserción es a la que Pasolini llama “la desaparición de las luciérnagas” en un famoso artículo de 1975 incluido en los *Escritos corsarios*²⁵⁵.

Pasolini llama “la desaparición de las luciérnagas” a la reconversión industrial del capitalismo en consumismo y a la consumación del consumismo como “civilización” atendiendo a un hecho en principio biológico que, según él, tiene lugar desde inicios de los años 60: la extinción de las luciérnagas a causa de la contaminación de los ríos y del aire²⁵⁶. Por “luciérnagas” hay que entender, pues, netamente, bicho luminiscente, pero también una suerte de animal nocturno, animal de deseo, animal con otros, que refulge su *singularidad comunitaria* lejos de los espacios iluminados. Es decir, también una metáfora. El cuerpo vivo de formas de vida no reg(u)ladas al que Pasolini accede desde el cine, el comunismo mezclado con su forma de vida homosexual²⁵⁷ y el estudio de las tradiciones (por ejemplo poéticas) populares va muriendo, a su entender, en la homogeneidad y homologación del nuevo bienestar material de posguerra y la ideología de él emanado. Van muriendo esas lenguas, acentos, gestos, valores, posiciones, códigos y cuerpos que, como aquel muchacho napolitano, podían encarnar la resistencia al cambio, mientras se forman nuevos sujetos codificados en gestos, valores, posiciones, acentos y cuerpos menos luminiscentes o deseantes, menos singulares en tanto menos comunitarios, según el italiano²⁵⁸. En el mismo filo del nuevo contrato social europeo que se está llamando sociohistóricamente “clases medias” y que comienza por perder el origen (rural-proletario) para promocionar hacia arriba a los oficinistas, limpiadoras, albañiles, tenderas, y hacia abajo a los subalternos *ettors* y *accatones* que pierden el paso²⁵⁹; Pasolini va a describir fundamentalmente a los que bajan, mientras AN describirá fundamentalmente a los que suben. Tal es el caso del Manuel Sánchez que protagoniza el poema «Arte popular» [fig.

151] y de la anónima “muchacha suburbana” que hace lo propio en «Un autobús urbano rumbo al centro» [fig. 150].

UN AUTOBÚS URBANO RUMBO AL CENTRO

acoge
entre las huellas del gas-oil quemado
una frágil estela de colonia a granel
(muchacha suburbana cosmética introduce
el billete en el bolso imitación de
legítimo ante rectifica furtiva en el espejo
la línea de los ojos certifica la
presencia sedante del paquete de rubio
emboquillado derecho de admisión)
y llega a la parada
donde
a pie firme desciende
– sobre su origen procedencia nada
queda escrito; del yeso
en las manos de padre la bayeta
servil de casa bien
de madre ya otros tiempos – las amigas
estarán al llegar
la luz ha caído ya cuando
– sucede mientras que
es primavera y suena
la bocanada dulce de la música happy
together en un cielo
sólo para dos–
llegan a la penumbra de una boite
–¡proletaria on the rocks
qué tall– en tanto
que renace el martini
ritual
(lo que sigue es la historia
de una tarde
con resquemor de alcohol
y palabras de amor posiblemente)
un autobús urbano rumbo al extrarradio
oculta bajo su agrio traqueteo
la rabia transitoria de una niña
que el sábado siguiente
volverá a ser la dulce cenicienta en palacio

Fig. 150. Aníbal Núñez. 29 poemas, 1967

ARTE POPULAR

“Viva mi amo manuel sánchez
en compañía muchos años
de su querida esposa carolina
garcía vecinos en la villa
de paradinas de san juan
jurisdicción de peñaranda mayo
del año del señor 1861”
reza
el cuerno cebador de pólvora que ángel
briones natural
y vecino también del referido
pueblo grabara a punta de navaja
en el escaño en la cocina cuando
no había labor en la heredad y fuego
en el hogar ardía de sarmientos:
las granadas el cábaro
el sol brillante los claveles
y la serena de la mar quedaron
grabados mismamente
para que luego Manuel Sánchez
natural asimismo y no vecino
del pueblo nada quiere
saber vendiera el cuerno
de su tatarabuelo y el sobrado
por dos consumiciones con derecho
ni a escándalo en la sala
de fiestas desertor
del arado y con piso
con tresillo y portero
calefacción central el campo
es muy sacrificado y estas cosas
hay quien las colecciona

Fig. 151. Aníbal Núñez. *Naturaleza no recuperable*, 1972-1974

Manuel Sánchez es descrito por AN con un sintagma nominal que bien podría instituir una figura típica de (una de) la(s) Transición(es) al espacio simbólico de las clases medias urbanas que alienan de sí su pasado “paleta”: “desertor del arado”. Aquel que en su lugar de origen (por ejemplo Paradinas de San Juan) fuera el tataranieta de alguien llamado igual e igual grabado en una herramienta con función (“el cuerno cebador”) que reposa cerca del “fuego del hogar” hecho de los restos más pobres (“los sarmientos”), al llegar al lugar de la ciudad se indiferencia sin más “derecho” que a “dos consumiciones”. Sin herramienta ni nombre; sin función. Por no tener no tiene este hombre ni la vía escapatoria del “escándalo en la sala”, violencia viril desesperada acaso más propia de un personaje de Pasolini. Nótese cómo el viaje geográfico y simbólico de Manuel Sánchez es perfectamente desplegado por los dos vocabularios que venimos refiriendo: el de extinción (“viva mi amo, villa, cuerno cebador, natural y vecino, escaño, labor en la heredad, fuego en el hogar, sarmientos, las granadas, el cábaro, los claveles, mismamente, sobrado”) y el de derribo desarrollo (“con derecho a, consumiciones, la sala de fiestas, escándalo en la sala, piso, tresillo, portero, calefacción central”). Para pasar de “natural y vecino” a “natural y no vecino” hay un adverbio negativo y un lugar adverbial (“para que luego”) que deja al descubierto la pérdida de función. De la funcionalidad codificada a la colección descodificada de la misma herramienta ya sin función. Y por supuesto quien colecciona “estas cosas” es otra gente distinta de quien solía poseerlas. Quien solía poseerlas suele perderlas a cambio de ganar otras más propias de la cultura de quien colecciona, haciendo cierto el trueque del que avisaba Pasolini. Para pasar “de un país de proletarios a un país de propietarios”²⁶⁰ hay que hacer el viaje descodificador del campesinado a la clase media-baja urbana de Manuel Sánchez. Y una vez allí, si el género y la edad son ya otros, *posteriores*, hay que hacer el viaje de la chica “suburbana” que recorre en autobús la distancia del extrarradio al centro y del centro de nuevo al extrarradio.

Lejos de aquellos campos de Castilla que recortan la poesía española de posguerra, el paisaje descrito en «Un autobús urbano rumbo al centro» sólo puede emanar de la matriz ideológica desarrollista. Los límites de este nuevo paisaje, que pese a seguir sucediendo en la misma Castilla parece haber perdido identidad regional y entidad poética, están trazados por dos trayectos, uno físico y otro simbólico. El trayecto físico lo realiza un autobús que viaja de la periferia al centro y viceversa. El autobús ordena dos espacios, al menos, el de ocio y el de residencia. El espacio de residencia, suponemos, es un barrio a las afueras de una ciudad ya delimitada. La expansión del extrarradio en los años 60 se debe a la masiva migración del campo a las ciudades grandes españolas. Tal crecimiento súbito y mal planificado construye ciudades extensas mal dotadas y siempre dependientes del núcleo central. En el centro de estas ciudades recién multiplicadas está el mercado económico, sí, pero también está su correlato simbólico: el lugar donde cabe el intercambio, el juego de agentes con diferentes capitales simbólicos. Así, por ejemplo, juega la “muchacha suburbana” del poema a desplazarse de la periferia al centro para participar en el ámbito de las relaciones más despersonalizadas de una *boite*, más juvenil y femenina que la *anterior* “sala de fiestas”, que en el fondo oculta un mercado matrimonial de valores a la alza y a la baja. En este espacio de negociación se juega precisamente al borrado del origen, a la neutralidad de las clases, a la anonimidad o el fingimiento

arribista. ¿De qué manera se puede evitar el origen periférico? Mediante precisamente los vestidos homogéneos que el consumo provee: “la línea de los ojos”, el “paquete de rubio emboquillado”, un “martini ritual”. Tal es el segundo viaje narrado por el poema; el trayecto interclasista desde el campo a la ciudad, primero, y luego, de los empleos más bajos (“yeso” y “bayeta”) a una promesa de mejora del estatus social (“ya otros tiempos”). Este recorrido es el esfuerzo autoconstructivo de toda una futura clase media urbana. El problema del tránsito hacia la neutralidad centrada es precisamente la huella de ese esfuerzo, su necesaria imperfección, que se traviste con disfraces y maquillajes baratos (“bolso imitación de legítimo ante”, “colonia a granel”) y tiene además que vencer la amenaza del ojo que vigila los estilos: el “derecho de admisión”. Al cabo del trayecto doble, de vuelta a casa, quedan como resto el “resquemor de alcohol y pieles”, la promesa vaga de amor, y “la rabia transitoria de una niña” – nótese la regresión de quien comenzó el viaje como “muchacha”. El paisaje lingüístico, como hemos ido viendo, se despliega dando nombre a los trayectos y sus máscaras, conformando, por lo tanto, un diccionario inédito hasta entonces en España. Un diccionario hecho de términos nuevos, como la nueva economía, que a su vez da nombre a nuevas costumbres y distribuciones sociales. El diccionario cuenta con las sencillas expresiones citadas arriba y con extranjerismos no tan extranjeros ya, merced a la cultura comercial global que se está generando desde la Segunda Guerra Mundial: “boite”, “on the rocks”, “happy together”²⁶¹, es decir, sinónimo de otra entrada, esta vez del diccionario sentimental. La explosión neologista está controlada, no obstante, mediante el contrapeso de palabras familiares y la inserción en la estructura rítmica anibalesca, conformada por métrica y sintaxis de encabalgamientos, hipérbatos y paréntesis.

Uno de esos paréntesis guarda quizá la frase que dinamita o late como posibilidad crítica del poema; una fórmula léxica que junta un clásico término político con un nuevo término de consumo y un saludo humillante: “¡proletaria on the rocks / qué tal!”. Entre paréntesis, en un aparte a los lectores, mientras ellos lo están viendo ante sus ojos, se descubre el fallo del viaje: la viajera ha sido reconocida. La frase resulta paródica en su unión de lo que es (proletaria) y la lengua que adopta para no parecerlo (“on the rocks”). La fórmula es burlesca y distante del tema y de la protagonista descubierta. Es implacable y triste deshacer el simulacro. Quien la descubra a ella en una *boite*, como hace el paréntesis dentro del poema, en medio del paisaje lingüístico familiar; quien la mire y comprenda, en sus términos de habla; podrá entonces dar cuenta, darse cuenta, de un proceso sin duda insatisfactorio del prometido desarrollismo. Ahora sí, el mensaje moral: ‘el consumismo causa insatisfacción’, ‘la nueva arquitectura desliga a los sujetos de su identidad’.

Si Veronica Forrest-Thomson decía que la poesía característica del siglo XX es aquella que hace emerger *mundo nuevo* mediante la transformación y asimilación artificial de las viejas lenguas (I), AN es el poeta que en concreto asimila las arcaicas lenguas vernaculares para la denuncia e interrupción en ellas de un *nuevo mundo* constituido por una lengua vacua e impersonal, muesli (Roubaud) y deslenguada, contra ellas. Y entre esas lenguas viejas o ancestrales, inespecíficas y comunes, están incluidas además, y he aquí otro rasgo también

pasoliniano, las literarias. Me parecería sencillo escribir sobre los temas y mitos clásicos en la obra de AN, pero es discutible que éste pueda ser el indiscutible eje compositivo de los textos, o que conformara en solitario la topología anibalesca más remarcable. AN escribe con lo que lee y lo que lee es fundamentalmente literario, salteado de citas al Jabato, al Capitán Trueno o al cine. En este sentido, su uso de los materiales tradicionales le es tan familiar como lo era para los clásicos. Y por eso, por familiaridad, puede “Salicio” vivir “en el tercero izquierda”, tal como se titula un poema de *Definición de savia*²⁶². Puede que el tema de Ícaro funcione en «Sepultura de Ícaro» (de *Cuarzo*) para refigurar a otro hombre caído por querer *volar* muy alto; pero cuando en el poema VII de *Casa sin terminar* sale Ícaro en minúscula (“Ya no aparecerá mi fuselaje / en tu radar veleta: puedes verme / humilde jugador con otros niños / a la esperanza nunca seré ícaro”)²⁶³, lo hace para referir una cualidad, digamos, de caída, esto es: como un lugar común accesible a cualquier sujeto medianamente letrado. Ícaro es aquí, pues, parecido al nombre de una planta –y por lo tanto perteneciente a la serie de la planta, la extinción– como por ejemplo el “belvedere” que no conocía aquel que quería destruirlo; es decir, un nombre y una cualidad en él inscrita, que conocen quienes están atentos a las cosas necesarias. Esos son los poetas, diría yo, con AN: aquellos que más atentos están, los que miran lo que va ocurriendo con lo que van sabiendo. Entre los saberes de poetas, se encuentran todos los dominios, zonas y partes de las lenguas. También, y cómo no, los literarios. Y los dominios y lenguas de AN por supuesto están destilados en varias partes más que la literaria, pero están desde luego que muy bien incardinados en la Literatura. De Febe e Ícaro a las fábulas con moraleja, del cuerno de cebar la pólvora a la *boite* y el *on the rocks*. Quiero decir que a diferencia de la descontrolada inflación léxica culturalista, los dos (derribo, extinción) o tres (derribo, extinción, literatura) vocabularios que AN maneja no se excluyen entre sí. Es más, tienden al equilibrio. Entre otras cosas porque “Los poetas, / convocados por unos y por otros, / no pueden escoger entre metales / (tan nobles en su puesto de materia / inerte): sólo pueden reafirmar su desprecio a los dos bandos, / morir entre dos fuegos”²⁶⁴.

Acaso se encuentran en la obra de AN tres excepciones a estas tendencias léxicas tan equilibradas. Tres que por excesivas podrían de algún modo ser tildadas de culturalistas: (la sección «Homenajes» de) *Taller del hechicero*, *Figura en un paisaje* y *Estampas de ultramar*. Estos tres textos comparten fecha de inicio o realización: el año milagroso de 1974. También comparten el tener como tema central de sus poemas la colección simbólica o archivo codificado de la cultura occidental. Así, cualquiera de los poemas que albergan se refiere a personajes, mitos o producciones artísticas de la historia europea y norteamericana moderna. En ellas el material de *derribo* que se encuentra entre el material *literario* es extremadamente escaso²⁶⁵ y sólo exclusivamente definidor del muy crucial texto titulado «Irresistibles ganas de escribir un poema social» [fig. 155]. Tampoco puede en ellas considerarse de *extinción* el léxico que remite a la naturaleza, pues su nostalgia se refiere menos a las arcaicas culturas rurales que a una añorada unidad de literatura y naturaleza puramente literaria, neoclasicista, difícilmente vinculable a su presente de inscripción. Quiero decir que los vocablos campestres que aparecen en *Figura en un paisaje* mantienen relación de propiedad con libros y con cuadros como el *Regreso de los cazadores* de Brueghel el Viejo, más que con un mundo *además*, un mundo

extraliterario. Sólo en el caso de «Le Fendeur de Bois» [156] se procede al uso a contrario extrayendo del cuadro de Millet una figura genealógicamente similar a la de aquel Manuel Sánchez: un campesino cuya esperanza en el “Progreso”, “la rueda dentada” de la industrialización y la prosperidad de sus descendientes se ha traducido en olvido de los antepasados, sustitución del olor del bosque por simulacros de olor y construcción de una carretera sobre su antigua cabaña, invirtiendo el viaje del XX al XIX que realizan los otros poemas. He ahí la inflamación libresca, la literaturización de la experiencia y la nostalgización de la cultura que venimos señalando desde el comienzo de este trabajo como características de la inflación léxica culturalista. Antes que pérdida de realidad por un supuesto procedimiento antirrealista, el culturalismo es pérdida de marco para toda observación: anegación, digamos. Es por eso que «Irresistibles...» resulta tan crucial y tan extraño recortado en el paisaje de *Figura*:

Irresistibles ganas de escribir un poema social
 La calidad de la piel de la doméstica
 y su idílico y triste —«en même temps»— relato
 de la aldea de los niños que se duermen
 en el pupitre tras llevar las vacas
 con las primeras luces a que pasten,
 y, sobre todo, la inicial fresca
 de la piel es capaz de en el poeta
 resucitar veneros —admirables
 por su tenacidad en no agotarse—
 de inspiración, si lírica lo justo
 para aliño del canto hecho de todos,
 para aderezo de ese pueblo sano
 como una manzana, de ese pueblo
 que quiere para dueño de sus ansias,
 para vecino efímero en su lecho.

Fig. 155. Aníbal Núñez. «Irresistibles ganas de escribir un poema social».

Figura en un paisaje, 1974

En la medida en que «Irresistibles...» proporciona un marco, en la medida en que retrata la mirada de quien mira, ofrece la posibilidad de salir afuera del circuito cerrado de las citas, de entrar en el lugar de enunciación. El poema retrata la cualidad burguesa y masculina de la mirada del poeta a “la doméstica” (otra de esas palabras *de época*, desarrollista), de arriba abajo, económica y carnalmente, dando a ver la ambigüedad de su *irresistible* deseo “social”. Recordemos que el “social” era justo el enemigo del tipo de poeta *camp* que acaso es el que aquí se viene verdaderamente a burlar en un gesto de máxima crítica y autocrítica a cualquier tipo de poeta. En este poema se asume que con el privilegio de la alta cultura también viene el privilegio de la perversión (social); o mejor, se asume la contradicción subjetiva que la hipótesis de la “poesía social” instala en el medio literario²⁶⁶. Los clasismos, colonialismos y demás rastros de dominio que conforman la mirada de quien escribe. De un modo totalmente

salvífico, la exposición de la contradicción ironiza y ecualiza gran parte de las identidades que pone en juego el texto: quienquiera que sea el poeta interroga la mirada de quienquiera que sea el lector, y uso aquí muy a propósito el masculino genérico. Porque acaso lector y poeta no sean quienes dicen ser del todo, o mejor, no sepan quién del todo son, qué de lo que dicen no ser son, mientras juegan el juego de las referencias culturales al que la “poesía social” también pertenece. Acaso porque la heterogeneidad subjetiva sólo pueda acontecer bien ante el ojo y el oído como conflicto de lectura y no, o casi nunca, como enunciado nítido, la operación literaria más desequilibrante de los tres libros mencionados la constituya el ejercicio de nostalgia que va a ser *Estampas de ultramar*.

Estampas es un libro desplegado en torno al otro gran fetiche del plan culturalista, esto es, las lecturas de adolescencia e infancia, en este caso de los relatos de viajes. La bomba de contradicción entre contenido y mirada aquí vendrá adherida a la lengua decimonónica empleada, en vez de dentro de un poema incómodo. Así, será la técnica de escritura *uncreative*²⁶⁷ que secretamente dispone el libro la que sobredetermine y complique los sentidos del mero léxico colonial empleado. Gracias al procedimiento *además* de la nostalgia del viaje hay un *surplus* que retrata la mirada de quien lee y de quien escribe, el deseo de identidad de ambos, es decir, el pacto de interpretación e identificación que ambos sellan en el sentido del vocabulario. Será así como el trabajo de cita realizado por *Estampas de Ultramar* ofrezca una solución poética secreta tan bien afinada para cumplir estrictamente el mismo encargo generacional que toma todo el corpus novísimo respecto de su biblioteca sentimental, como desvinculada y distanciada de la hipostasia e idolatría culturalistas. Además de ofrecer, como ofrece, un pequeño ensanchamiento del lenguaje y repertorio poéticos disponibles entonces para la escena de poesía exclusivamente literaria.

Y un divertido e incómodo altercado disciplinario.

(d) Moldes (secretos) de *Estampas de ultramar*. El (cripto)constructivismo de AN

Georges Didi-Huberman da cuenta en su historia sobre las técnicas de impresión, *La Ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de l'empreinte*²⁶⁸, del pequeño escándalo en el que se vio envuelto Rodin al principio de su carrera cuando fue acusado de haber podido usar moldes a la hora de realizar la escultura asombrosamente realista *L'âge d'airain*²⁶⁹. Aunque se sabe que el soldado belga que sirvió de modelo a la escultura posó durante interminables sesiones a lo largo de dieciocho meses y aunque, por esto, la acusación de “*surmoulage*” pudo ser falsa; lo cierto es que Rodin también guardaba en su estudio de Meudon un armario repleto de moldes anatómicos “numerados y catalogados” según el testimonio de uno de sus asistentes²⁷⁰. Se trata de una suerte de museo “descompuesto” o “desmembrado” de fragmentos intercambiables que se iban utilizando de forma diseminada e híbrida con el modelado. A pesar de la importancia compositiva que dicho armario de partes

pudo tener en la obra de Rodin, pocos críticos y curadores lo han mencionado o expuesto a lo largo de los años; incluso después de que Leo Steinberg trabajara sobre él en 1963. Y es que esta *gypsotèque* constituye en la práctica una contradicción con el ideal humanista (neovasariano) de escultura según el cual el artista debe extraer de la materia bruta una forma verdadera y auténtica de la idea. Que las formas ya existan materialmente y que sea posible operar con ellas de un modo heurístico –experimental, constructivista– suponía y supone, al parecer, un altercado *disciplinario*, del que el discurso del propio Rodin renegaría enérgicamente²⁷¹. Para Didi-Huberman, el paradigma heurístico que atraviesa la práctica contradictoria de Rodin, y otros armarios como el de la *Judith* de Donatello, participa de una línea de modernidad *otra* que vendría a ser instituida o descubierta unos años más tarde por los *ready-made* de Marcel Duchamp.

Más de medio siglo después del primer objeto *ya-fabricado* que Duchamp convierte en obra para cambiar así buena parte de las convenciones y nociones estéticas occidentales, en el año 1974 y en la ciudad de Salamanca, AN escribe *Estampas de ultramar*. Los poemas de este libro, como mostré en un artículo del año 2008, están compuestos a partir del recorte y remontaje en verso de textos en prosa pertenecientes a varios libros de viaje de la segunda mitad del siglo XIX que Labrador y De la Flor encontraron en la biblioteca doméstica de AN²⁷². Labrador y De la Flor localizaron y editaron, en 2007, una serie de imágenes que habrían motivado los poemas de *ultramar*, pero dejaron sin describir el método de reescritura literal de las *estampas*²⁷³. Así que desde que el poemario apareciera publicado en 1986 nadie había reparado²⁷⁴ en dicho método textual; y ello pese a que el libro cuenta en su prólogo con una sugerente pista del autor contemporáneo: “Cuando salga a la luz este libro habrán pasado 12 años desde que se escribiera y casi 120 desde cuando parece que fue escrito”²⁷⁵. Entre unas y otras fechas (1877-1912-1974-1986-2007) cabe algo más de un siglo de altercados disciplinarios, saltos de inteligibilidad, estallidos formales, revoluciones epistemológicas y tecnológicas, vueltas al orden y giros decisivos en las prácticas artísticas y literarias occidentales, por lo que resulta bien interesante observar, en este caso, cierta similitud anacrónica entre el secreto de Rodin y el de AN, esto es, entre dos procedimientos de composición menos “ideales”, “creativos”, “inspirados”, “originales” y “geniales” de lo esperado por los regímenes de producción y recepción que contienen a ambos. Si se toma a Marcel Duchamp como eje de rotación y reinención de los paradigmas estéticos del XX, se entiende que Rodin sufre de una ligera anterioridad (el *ya-pero-todavía-no* de las prácticas artísticas previas y/o contiguas a las vanguardias históricas) pero, ¿de qué podría sufrir AN después de Marcel Duchamp o, para el caso, después de Stéphane Mallarmé, Ezra Pound y Aleksei Kruchenykh?

La pérdida de legibilidad en que cayeron durante el medio siglo las técnicas compositivas descubiertas por las vanguardias históricas, Marcel Duchamp incluido, explica en buena medida el porqué de que ciertos procedimientos, en particular los heurísticos o *procedimentalistas*²⁷⁶ (o, según uso yo aquí, constructivistas), puedan seguir resultando en 1974, 1986 y hasta 2008 y 2014²⁷⁷, sospechosos a lectores y escritores, contra toda lógica histórica.

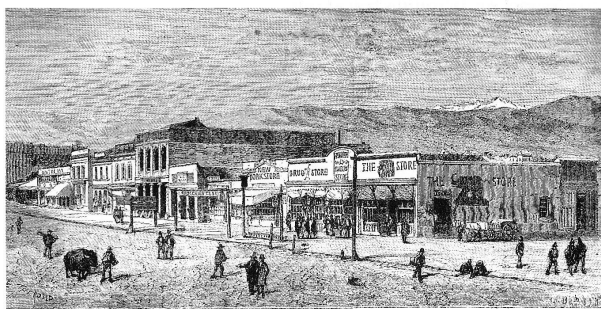
También ayuda analizar, ya en territorio peninsular, la precaria y breve implantación que dichas prácticas tuvieron en los cortos veranos previos a la Guerra Civil, y la absurda separación que se da, desde los años 60, entre las neovanguardias concreto-conceptuales que las redescubren y los poetas *literarios*, que viven en su mayoría de espaldas a aquellos descubrimientos. Digamos que estos factores impiden la transmisión de una memoria compositiva capaz de incluir cualquier subespecie de collage o apropiación en el repertorio poético habitual, y ello a pesar de que el XX es de por sí el siglo de las artes del montaje (collage, fotomontaje, cine), de las máquinas de corta-pegado (del *sampler* a los procesadores de texto, pasando por internet) y de los grandes textos compuestos de fragmentos de otros textos (del *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin a *Cantos* de Ezra Pound). No obstante, el problema no es, o no sólo es, de repertorio técnico, sino de legitimidad e inteligibilidad, es decir, de las nociones de poética que rigen las producciones colectivas de legibilidad de dichas técnicas. ¿Qué lectura nos impidió escuchar la textura decimonónica de la lengua a la vista en *Estampas de ultramar*? ¿Qué concepción normativa de la poesía oculta, censura o reniega de la existencia de un “armario” de moldes o herramientas de trabajo? ¿Qué concepción privativa de la cultura (y sus derechos de autor) teme el plagio, la copia y el robo del archivo por parte de los lectores y escritores? La hipótesis aquí es que una norma lírica de fuente romántica, pero estancada y estabilizada desde la vuelta al orden (estético y político) del medio siglo, (norma que podríamos perfectamente llamar “lirismo”), obstruye la recepción, y por lo tanto, la invención, de lenguajes poéticos distintos o conflictivos con el modo verbal y forma compositiva esperados y esperables de un poema.

Lo cierto es que siempre estuvieron a la vista y al oído, impúdica y sarcásticamente, las partes desmembradas de una lengua y retórica decimonónicas. Por más que en los poemas se encuentren unas poquitas palabras *propias* o, mejor, *propias del tiempo* de AN; siendo el ejemplo más característico el añadido final a la lista de colonizadores de Australia de una frase obviamente anacrónica e incluso, podríamos decir, explícitamente anticolonialista (“...hasta ayer mismo / que me hablaste de Australia por teléfono... / interminable lista / de colonizadores”)²⁷⁸; hay frases de un rancio tono colonial difícil de lograr por un hablante de los años 60 del siglo XX si no es mediante un ejercicio consciente de copia que, para el caso, y según el régimen de propiedad que luego referiremos, resulta idéntico al ejercicio de recorte literal del que aquí damos cuenta: camareras “de popular belleza”, “zafios, chatos y patizambos, oscuros y pesados como sus falsos dioses de puro oro macizo”, pueblos sometidos que no obstante presentan la “ferocidad de quien tiene sentimiento de independencia pero poca civilización”, los míticos “caníbales” devorablancos que por supuesto venden su ánimo a cambio de “obsequios” de baratija, nativos que se usan como “cebo” para los tigres, las “líneas bastas” de los cuerpos de las “indias” que no son bellas como “encantadoras parisienses”, la prosperidad del color blanco en las paredes recién construidas, y un “negrito” que probablemente sí pueda existir en la lengua colonialista de los años 60, del Domund, de las misiones católicas, del Cola Cao, etc²⁷⁹. Aparecen números en cifra y datos enciclopédicos exactos ya dentro del poema («Colonización de Australia», «Con objeto de dotar nuestros museos»), ya dentro de una nota al pie inserta en un poema bien extraña al resto de textos de la obra de AN («Reunión general junto a los géiseres»)²⁸⁰. Se dan

también un par de resaltados cuando menos curiosos (“concesión”, “elevadores”)²⁸¹ si no es para enfatizar una condición, además de extranjera, neológica, que para 1974 está sin duda atenuada... Nuestra incapacidad de ver y oír esta textura revela un orden de lectura poco atento, poco orientado hacia el lenguaje. Por la misma razón y por el mismo orden, no es de extrañar que al descubrir la fuente se colocaran en el corazón de los textos las ilustraciones de los libros originales, sin poder (o querer) imaginar que en las páginas contiguas se encontraban los pies, manos y brazos literales de las figuras de ultramar:

El libro de Aníbal Núñez es un raro ejemplo de ilustración poética donde el poema es un relato simbólico generado como lectura figurativa de una imagen; pero, en este contexto, al ver cómo ese ejercicio se repite, se demora, llegamos a la conclusión de que es también o más bien relato a partir de la lectura de la lectura (arrebata de una imagen).²⁸²

En otro lugar utilicé el concepto de “arrebato” propuesto por Labrador y Rodríguez de la Flor para nombrar fenómenos de subjetivación en el medio audiovisual característicos de la juventud de los años 60 y 70²⁸³, pero me gustaría discutir aquí la idea de que las imágenes conformen el corazón o el interior de los poemas de *Estampas*. El párrafo citado ejemplifica a la perfección cómo el vocabulario e imaginario de la “visualidad” produce un tipo de lectura para la que lo “poético” es adjetivo de una “ilustración” sustantiva, esto es, para la que lo lingüístico es secundario respecto del significado, y la significación se define, por lo tanto, como línea asintótica de un sentido previo y estable: *relato, simbolización, figuración*; sustitución, al cabo, de significantes por significados. A esta concepción le cuesta pensar una significación que no consista, o que no sólo consista, en proyecciones de imágenes semánticas, sino en materialidades lingüísticas refractarias, entre las que también podrían contarse las estampas más propiamente visuales. Pero a la luz del procedimiento descubierto las imágenes al menos aquí no pueden afirmarse sino como retroproyecciones con las que nuestra lectura lirista busca instaurar una anterioridad, un interior, un poder evocador; un juego de espejos en el que una ilustración se mira en una semántica escindida del cuerpo verbal que existe entre las dos. Los efectos supresivos de una lectura como ésta pueden ser fácilmente verificados en el texto, si se compara con el original del siglo XIX.



Main-Street (la calle Mayor) en Salt-Lake-City.


Los árboles no abundan; a lo largo
de la calle un jinete
fieramente montado sobre un flaco rocín
pasa a galope:
su rostro está pintado de escarlata. Las casas
son de adobe y de tablas; en alguna
—con cierta pretensión arquitectónica—
debajo de las águilas de estuco
Asoman los ladrillos
Inscripciones recubren las fachadas:
The  *store*: dos palabras
y en medio un elefante color azul. Tirada
por diez caballos una diligencia
de la Wells Fargo & Company
atrae nuestra atención. Hay vendedores
en asno, a pie, mineros bronceados...

Fig. 159. Aníbal Núñez, «Main Street (Salt Lake City)» (1974) comp. con la ilustración de «Main Street (Calle Mayor) en Salt Lake City» reproducida en la edición de *Estampas de ultramar* de Rodríguez de la Flor y Labrador.

Si se compara, por ejemplo, el ejercicio descriptivo de una calle norteamericana transcrito en el poema «Main St (Salt Lake City)», (que tan bien encaja a la referencia de la ilustración que lo acompaña en el original [fig. 159]) con el ejercicio de recorte y filtrado extremo del original que hace «Osaka» [fig. 165], cabe observar que al menos al segundo de los dos puede difícilmente acompañarle ninguna ilustración. Ninguna ilustración figurativa. Y cabe dudar de si no será precisamente en el trabajo de poda literal más pronunciado de este último donde se halle la *visión* también más pronunciada, en la medida en que deja al lector más campos donde imaginar la estampa. Recordemos que por “visión” entendíamos aquí algo parecido a la noción de *image-complex* de la que hablaba Veronica Forrest-Thomson: un constructo o artificio literal que al componer de otro modo las partes de la lengua, reacomoda la comprensión. Las elipsis de «Osaka» bloquean con más fuerza la ilusión de proyección (hacia afuera) de un sentido, (hacia atrás) de una ilustración, es decir, bloquean el efecto *visual* más fácilmente obtenido en «Main St (Salt Lake City)», para construir ahí, sobre la falta o la escasez de referencia, una *visión sin estampa*. Lo que el procedimiento de recorte horada es, pues, el orden de la *phanopoeia*, no porque ya no tengan lugar las visiones, sino porque estos complejo-imagen tienen lugar en el cuerpo de la lengua. En este sentido, entendemos que el collage de *Estampas de ultramar* no viene a renegar de las imágenes, sino a rematerializar las palabras, las frases, las perífrasis; las letras con las que al cabo éstas se describen y escriben en el poema. De hecho es muy probable que la genética de este libro tenga bastante que ver con la pintura; y ello por tres motivos.

En primer lugar, conviene recordar que además de atleta —¿hay algún deporte más melancólico que el atletismo después de *La soledad del corredor de fondo* y *Carros de fuego*?—, AN era pintor. Este dato nos habla de un trabajo manual con las materias básicas de la pintura (el color, la forma, el óleo, el lienzo) que perfectamente podría refractar en un trabajo consciente con la materialidad verbal de la poesía (el léxico, la sintaxis, el metro, la página) o al menos en

una noción de “expresión” y “expresividad” que mire más allá de una proyección pretendidamente naturalista y directa de “interiores”, y requiera de una mínima noción de “conformación” o de una mínima atención al proceso “constructivo”. Si algo caracteriza la singularidad de la escritura de AN es el modo cuidadoso en que lenguas y formas se escogen y construyen, en claro contraste con cierta verborrea torrencial de época. El contacto directo con las artes plásticas también podría explicar, en segundo lugar, el acceso a la forma-collage desde un medio literario casi totalmente ajeno a ella. Cuesta pensar en una fuente más propicia que la pintura para dar cuenta del trabajo de recorte y remontaje elegido por AN para *Estampas* cuando apenas se cuentan con los dedos de una mano escrituras en collage coétaneas. Por último y de forma quizá más interesante, cabría analizar el hecho de que AN compusiera *Estampas* en el mismo año que *Figura en un paisaje*, un libro que dedica una sección entera titulada «En pintura» a la écfrasis. Merecería la pena, de hecho, leer el procedimiento de collage de *Estampas* en resonancia con el procedimiento ecfrástico de *Figura* para anotar similitudes y diferencias radicales.

La similitud fundamental entre *Estampas* (E) y *Figura* (F) se encuentra en la elaborada construcción verbal de los poemas, tal y como no nos cansaremos de anotar para todos los poemas de AN, y para estos poemas en particular. La diferencia fundamental radica en el procedimiento que ambas obras emplean. Todos los textos de «En pintura» cumplen el requisito de poder tan sólo referir *lo que se ve mirando* y si acaso ficcionalizar a partir de ahí algún pequeño rasgo de las figuras descritas (“el puente por donde pasa la mujer del loco”). En consecuencia, todos los textos de la sección pueden ser minuciosamente cotejados con los cuadros de los que proceden. Al contrario, los textos de E añaden una cantidad de datos, geográficos o históricos, imposibles de adquirir por mera observación ocular. Y el cumplimiento del requisito “ocular” resulta tan escrupuloso como para que el poema «Concierto (Gerard Teborch)» (F) no pueda, como el cuadro fuente, transportar la melodía (“No escuchamos la música”); mientras que en «Una casa ambulante, Chicago» (E) sí se puede referir cómo “salen de una ventana las notas de un piano” y cómo “La Traviatta acaba confundándose con el rechinamiento de las vigas”. Es decir, que mientras la regla de composición de E permite anotar un fenómeno sonoro imposible de observar en la ilustración que supuestamente inspiraba al poema, la regla de composición ecfrástica de F impide dicha traslación medial. De hecho es de esta restricción de donde F extrae gran parte de sus encantos. Así, en el poema «Disputa de eruditos ante “El sueño de la doncella” (Lorenzo Lotto)» (F) la figura femenina no puede rebelarse contra las palabras de los hombres que la miran pues en tanto pertenece a la *especie pintura* es sorda (“si la pintura oyese”). Por pertenecer a la misma especie visual «La muchacha ciega» (pintada por Millais y representada por un poema homónimo de F) sí puede *sentir* el blanco de la corola que acaricia [fig. 157].

Por fijarme
 en una mariposa roja y negra,
 que se posó en tu hombro sin que tú lo notaras
 – así llega la muerte a los arcángeles –,
 no he visto que tu mano
 derecha acariciaba una corola
 blanca. ¿Cómo has sabido que era blanca?

Fig. 157. Aníbal Núñez, «La muchacha ciega (Millais)». *Figura en un paisaje*, 1974

El blanco de la flor no había sido notado por el espectador, distraído en otro punto de la figura. Cuando repara en el color de la corola se sorprende: “¿Cómo has sabido que era blanca?” Fue ella, entonces, quien de algún modo no sonoro le advirtió del detalle. Siendo ella ciega *sabe el color por ser ella pintura*. La hermosura del poema radica en el movimiento con que va sucediendo la descripción y en la interlocución retórica que el personaje del espectador mantiene con la *figura en un paisaje*. La descripción y la interlocución delimitan un exterior y un interior del cuadro: o se habla afuera (como los eruditos) o se habla desde afuera hacia adentro (“tú”). Las estampas, por su parte, se hablan en sí mismas, dentro de ellas. Salvo el inciso de la llamada de teléfono desde Australia, las interlocuciones de E suceden dentro y sólo dentro del marco del poema. De hecho es ese su interés y su encanto, el de poner en juego muy sutilmente una polifonía de voces de un modo, por otro lado, no muy distinto a cómo en otros libros de AN aparecen integradas frases de otros. La marca de la frase es más definitoria, incorpora mejor, que la marca de las unidades léxicas, aunque algunas como “*D’ailleurs*” y “*trop*” caracterizan muy bien al protagonista de «La Caza del tigre no es muy común en Cochinchina» igual que aquel “*en même temps*” caracterizaba al protagonista de «Irresistibles....» [fig. 155]. Esta potencia polifrástica o polifónica, heteroglósica, se ve sin duda acrecentada por la potencia compositiva del collage. El collage permite apropiarse de las voces de varios personajes a través de las frases que les caracterizan. Permite también apropiarse de los sentidos e implicaturas devenidas de estas frases sin por ello heredar la identidad del discurso que las produce. Este collage concreto de E permite, por último, apropiarse de la trama del relato original: un devenir semántico tan propio de la prosa como, una vez más, impropio de una captura puramente ecfrástica. Con la trama a su vez viajan procedimientos narrativos de *visionado* que, como el *travelling*, ofrecen una sucesión temporal del todo ajena a la ofrecida por el cuadro y reescrita por el poema ecfrástico. El collage permite remezclar écfrasis que ya se encontraban en el original²⁸⁴, en un gesto de reintegración de texto e imagen que sólo viene a reforzar la condición más textual que visual de este volumen. La diferencia, pues, entre F y E no es en absoluto la autoría, sino el procedimiento. Distintos procedimientos distintas ópticas son de la misma mirada.

“...Nadie posee lo que / no sabe ver. Si das la espalda / a todo un territorio de matices, / ¿cómo van a ser tuyas las montañas? / Son del pintor. No siempre. A veces pierde / la vista en recoger – es suya entonces – / tu candidez, tu gracia...”²⁸⁵. La poética de AN no puede entenderse sin la imagen pictórica como no pueden entenderse sus textos sin la ética de

la mirada. Pero ¿de qué mirada se trata? Hay unos cuantos poemas en las obras completas de AN donde las cosas refulgen de tal modo, (donde *la belleza está es decir no sólo está*), que exceden con mucho a la mirada. Yo no estoy tan segura de que la predicación ante tal acontecimiento de deslumbramiento sea una inefabilidad, por más que se diga que *las palabras no pueden*, y por más que la crítica se empeñe, con ello, en hermetizar el sentido dispuesto por AN. Tengo la sensación de que esta predicación es más retórica que efectiva, y que no se corresponde del todo con el procedimiento. Si bien yo misma en algún lugar leí algunos textos sobre las huellas de ave en la nieve y las ruinas del acanto como figuras de la significación deconstruida y leí las figuras de *el escriba, el eremita y el escorpión* como extinguidores de sentido²⁸⁶; hoy por hoy estoy más inclinada a leer la modalidad de captura de AN como un ejercicio más constructivo que deconstructivo. Menos logófono. Aún más artesanal. Un ejercicio más aproximado a la fotografía de Tim O'Sullivan tal y como AN la describe en otro increíble poema del tercer libro de la tríada *¿paraculturalista?*, *Taller del Hechicero*, donde además de retratarse la mirada, queda descrita la visión. La primera no es inocente, en tanto O'Sullivan viaja en la caravana del progreso a la conquista genocida del Oeste²⁸⁷. La segunda no es una idea (previa) sino un efecto (posterior) a la captura material de la cosa: “Su alto concepto de la luz no era / fidelidad a su deslumbramiento / sino su efecto, todos los arcángeles / un exceso de brillo en todo lo más sórdido” [166]. Como “el cazador de sombras” de O'Sullivan, un poeta mira desde el plano que demarca su mirada a una naturaleza bastante maravillosa, con un objetivo. La mirada de un poeta abarca el rango que su objetivo alcanza y la afección que el mundo a una y otro haga. Es ésta la lectura del procedimiento poético de AN que prefiero hoy por hoy.

El descubrimiento del armario de Ultramar, como el descubrimiento del armario de Meudon, nos brinda la oportunidad de poder estudiar más afinadamente el objetivo de captura de AN, las operaciones analfabéticas que realiza sobre los textos que *parecieron ser escritos para escribirlos* efectivamente. Hay que decir que a poco que se lean uno y otro textos, salta a la vista que el método dista de seguir un patrón exacto, la regularidad de una *contrainte* oulipana. Antes que por un proceder mecanicista, AN se decanta por operaciones de selección, transcripción, recorte y remontaje de fractalidad más acusada. A continuación van a poder observarse varios ejemplos del procedimiento en distinta gradación.

Las que siguen son cuatro *estampas* con diferente grado de re-elaboración del texto original, copiado a la derecha. Edito en cursiva los fragmentos del original que no aparecen en el derivado o al revés, con el subrayado marco las variaciones gramaticales forzadas por cuestiones métricas o de estilo que respetan el sentido de la fuente, de modo que quedaría en redonda el texto literalmente idéntico. La cursiva subrayada indica cursiva en el original. En negrita señalé lo que podrían parecer cambios completos de sentido, aunque a veces otros fragmentos más lejanos del texto siguen ligando literalmente los términos. Consigno el número de capítulo, página y párrafo (dentro de cada columna izqda./dcha.) para que pueda valorarse el paso de una disposición textual a otra. Adapté, por último, la acentuación y algún adverbio del original al uso ortográfico actual. Dentro de las siguientes figuras reproduzco fotografías de los fragmentos textuales del original, obtenidas del ejemplar *El explorador* (cit.), que se encuentra en la BNE bajo la signatura 5/10339 V. 1.

MONUMENTO A WILLS Y BURKE

I

El 28 de junio, agonizante, Wills
confía a Burke el reloj y dos palabras
de despedida de su padre

Tras dos días
de marcha Burke cae aniquilado,
pide a su compañero que deje su cadáver
sin sepultura bajo el sol
del desierto en que había
trazado los caminos de su siglo

El día 30

hunde el rostro en la arena, mira la Cruz del Sur
y sus ojos se apagan

King vagó por los bosques
llorando enloquecido a sus dos jefes...
Guiado por él, Howitt
halló los esqueletos que cuidadosamente
los nativos habían recubierto
con ramajes

Al lado
de Burke, a su derecha
estaba su revólver

II

El monumento que
se les ha consagrado
es de granito y bronce; el pedestal
está adornado con bajorrelieves
que representan cuatro escenas
—desde
la partida triumfal de Melbourne hasta el
desenlace fatal—

Cerca se eleva
la Casa del Tesoro y el Palacio
de **Comunicaciones**.

Fig. 162

Viaje á la Australia de Monsieur Desiré Charnay
Cáp. VII; p. 83, col. dcha.

3º: El 28 de junio, Wills, agonizante, *le suplicó que fuese a buscar a los naturales; en ello ponía toda esperanza de salvación; confía a Burke su reloj y dos palabras de despedida para su padre, y los tres amigos, tan probados por comunes sufrimientos, se separan dolorosamente para no volver a verse en este mundo.*

4º: Al cabo de dos días de marcha, Burke cae aniquilado, pidiendo a su compañero “que no le abandone hasta que muera”, y que deje después sin sepultura su cadáver, bajo el sol de los desiertos en que había trazado el camino de su siglo y encontrado gloriosamente su muerte.

5º: ¡El 29 se postra por última vez en el suelo calcinado; hunde el rostro en la arena, mira la Cruz del Sur, que es la señal consoladora de los moribundos en el hemisferio austral, y sus grandes ojos se apagan, y muere estremeciéndose en el desierto!

6º: El último sobreviviente, medio loco, vuelve a orillas del charco donde dejó al infortunado Wills... que también había muerto; pero sin ningún amigo que cerrase sus ojos.

7º: King vagó solo por los bosques, llorando a sus dos jefes, hasta que al fin encontró a la tribu hospitalaria cuyos alimentos le sostuvieron más que a Wills y Burke. Guiado por él, Howitt encontró los dos esqueletos que los naturales habían cubierto cuidadosamente con ramas de árbol, en señal de religioso respeto; al lado de Burke, a su derecha, estaba su revólver.

Cáp. VII; p.77, col. izqda.

3º: **El Correo**, hermoso edificio situado en la esquina de las calles Burke y Elisabeth, vale más, pero aún no está terminado.

4º: Si nos remontamos por la parte Norte de la calle de Collins, encontraremos un bello monumento levantado a la memoria de Burke y de Wills, los atrevidos exploradores del interior.

5º: El monumento que se les ha consagrado es la obra más notable del escultor Suuner, que ha hecho todas las suyas para la colonia de Victoria. Es una masa de granito, cuyo pedestal está adornado por bajo-relieves de bronce incrustados en la piedra. Las figuras son más grandes que de tamaño natural. Burke está delante en actitud de explorador que escruta el espacio; Wills, apoyado cerca de él sobre el tronco de un árbol, toma notas en un libro, al dictado de su jefe.

[...] col. dcha.

2º: Los bajo-relieves, vigorosamente hechos, cuentan la tragedia en cuatro actos, desde la alegría de la partida hasta la agonía de Wills y la muerte de Burke.

3º: Más arriba, en la misma calle, se hallan el Tesoro y el palacio del gobernador. El Tesoro es un monumento moderno de los más notables; el servicio de interior se halla admirablemente organizado; un hermoso jardín se levanta al pie del edificio, desde donde se goza una perspectiva admirable, y de una ojeada pueden abrazarse el mar y la campiña, ambos del mismo color, ambos agitados en olas por la brisa.

El 27 de Mayo están de vuelta en Coopers Creek, viviendo de *nardu*, cuya masticación les cansa y cuyo jugo no les alimenta. «Vienen, escribieron, para ver de nuevo el oasis y morir,» y guardan en la caja la relación en pocas líneas de su última tentativa. Por algunas palabras que de vez en cuando trazaban Wills ó Burke, depositándolas, como el testamento de sus últimas horas, en la caja de hierro al pié del árbol, sabemos cuánto tiempo duró aquella agonía.

Para ellos era como un consuelo escribir casi en la muerte fragmentos de frases destinados á sus conciudadanos, mostrando lo que habían sufrido como verdaderos mártires de la ciencia y de la fiebre de los descubrimientos.

El 20 de Junio ya no les sostenía el *nardu* que masticaban; dos líneas escritas por Wills en esta fecha dicen, «que es demasiado doloroso sentirse abandonados, y que por su parte ya no puede durar». El 22 escribe, «que se tiende y hunde en la arena para no volverse á levantar; que en lo sucesivo King, que conserva más fuerzas, depositará sus últimas palabras en el escondrijo».

Esas últimas palabras están fechadas el 29 de Junio; son una carta á su padre llena de resignación y dulzura; «mi muerte... mi muerte es segura dentro de pocas horas, pero mi alma está tranquila».

El joven Howitt no encontró bajo el árbol de triste memoria ninguna otra cosa que pudiera informarle acerca de la muerte de Wills.

¿Había muerto? ¿Estaba vivo? ¿Dónde podía hallarse su esqueleto ya seco, ó su cuerpo agonizante todavía?

Las últimas palabras de O'Hara Burke están fechadas un día ántes que las de Wills; el 28 de Junio, aunque débil y moribundo, quería buscar á la tribu de negros, única esperanza de salvación.

Su despedida denotaba más energía, pero no ménos heroica resignación; «King espero que sobrevivirá; ha mostrado grande alma; nuestra tarea está cumplida: hemos llegado los primeros á la costa del Océano... pero hemos sido aban...» esta última palabra no está acabada, no tuvo valor para escribirla.

Habían espirado él y los suyos, sin duda, y habían quedado insepultos, después de cerrar la tumba donde guardaran sus escritos, que revelarían los misterios del continente y atestiguarían sus dolores sobrehumanos.

Ningun otro vestigio se hallaba; cuando Howitt llegó al escondrijo, éste estaba bien tapado y oculto con arena. Entre las huellas marcadas

y repetidas en el suelo, indicando innumerables idas y venidas del campamento al charco de agua, era imposible distinguir la última.

Howitt buscó en todas las direcciones circunvecinas, engañado siempre por huellas de camello, que después de largos rodeos le llevaban de nuevo al oasis; pero en fin, el 10 de Setiembre, entre las huellas de piés desnudos de una tribu de negros, encuentra la de unos zapatos... fué aquel un momento de suprema ansiedad, y muy pronto, descubriendo en medio de los bosques los fuegos de los negros, llega de repente y ve á un desgraciado cubierto de harapos, á una sombra de sér humano, tan débil que no se podía tener de pié ni proferir una palabra, pero cuyos ojos centelleantes denotaban una alegría loca.

¡Era un sobreviviente de la gran expedición! ¡Era King, el soldado! Poco á poco recobra la palabra con las fuerzas, y puede referir lo ocurrido á los tres viajeros desde el día en que cubrió de arena el escondrijo.

El 28 de Junio, Wills, agonizante, le suplicó que fuese á buscar á los naturales; en ello ponía toda esperanza de salvación; confiaba á Burke su reloj y dos palabras de despedida para su padre, y los tres amigos, tan probados por comunes sufrimientos, se separan dolorosamente para no volver á verse en este mundo.

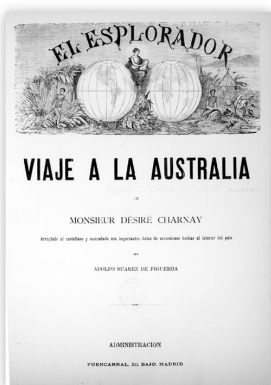
Al cabo de dos días de marcha, Burke cae aniquilado, pidiendo á su compañero «que no le abandone hasta que muera», y que deje después sin sepultura su cadáver, bajo el sol de los desiertos en que había trazado el camino de su siglo y encontrado gloriosamente su muerte.

El 29 se postra por última vez en el suelo calcinado; hunde el rostro en la arena, mira la Cruz del Sur, que es la señal consoladora de los moribundos en el hemisferio austral, y sus grandes ojos se apagan, y muere estremeciéndose en el desierto!

El último sobreviviente, medio loco, vuelve á orillas del charco donde dejó al infortunado Wills... que también había muerto; pero sin ningún amigo que cerrase sus ojos.

King vagó solo por los bosques, llorando á sus dos jefes, hasta que al fin encontró á la tribu hospitalaria cuyos alimentos le sostuvieron más que á Wills y á Burke. Guiado por él, Howitt encontró los dos esqueletos que los naturales habían cubierto cuidadosamente con ramas de árbol, en señal de religioso respeto; al lado de Burke, á su derecha, estaba su revólver.

Howitt envolvió sus restos mortales en el *Union Sack*, el pabellón nacional, el más digno sudario



Los bajo-relieves, vigorosamente hechos, cuentan la tragedia en cuatro actos, desde la alegría de la partida hasta la agonía de Wills y la muerte de Burke.

Más arriba, en la misma calle, se hallan el Tesoro y el palacio del gobernador. El Tesoro es un monumento moderno de los más notables; el servicio interior se halla admirablemente organizado; un hermoso jardín se levanta al pié del edificio, desde donde se goza una perspectiva admirable, y de una ojeada pueden abrazarse el mar y la campiña, ambos del mismo color, ambos agitados en olas por la brisa.

Fig. 162

RELATO DEL BARÓN DE HUBNER
EN LA LEGACIÓN DE RUSIA
SOBRE SU SUEÑO DE LA INFANCIA

...la calzada

está en muy mal estado. Preferimos
evitar las carretas y los perros
y seguir la otra orilla del canal

La hora es ya avanzada. Las puertas de Pekín
se cierran puntualmente a la puesta del sol
circunstancia que obliga a los viajeros
a galopar a rienda suelta
Pueblecillos y casas solitarias
rodeadas de huertas. De repente
exclamaciones de sorpresa salen
de la boca de todos. Detenemos
los caballos. Enfrente de nosotros
bajo el disco del sol se extiende hasta perderse
de vista una muralla inmensa

Por encima

de la sombría muralla
asoman las colinas del Palacio de Estío
y a lo lejos
confundiéndose casi con las nubes
las cordilleras de Mongolia

Media hora después, por la puerta llamada
Tung-pien-men, penetrábamos
en la Ciudad Celeste

La guardia hace ademán

de cortarnos el paso,
pero ante la presencia de la bella amazona
se detiene y seguimos adelante
sin que nadie nos haya hasta el momento
pedido los salvoconductos.

*Paseo alrededor del Globo por el Barón de Hubner...
China.*

Cáp. II (Pekín); p.24, col. dcha.

1º: *A pesar de todo, se organiza una pequeña caravana. Mad. Starzoff es una excelente **amazona**, y se pone a la cabeza de la columna. Las calles son estrechas, y el pavimento resbaladizo. A cada paso oigo gritar a Mad. Starzoff — “¡Cuidado con los camellos!”. Evidentemente, los diablos extranjeros no son populares en China: los camellos y las mulas os quieren morder, los perros ladran a vuestro paso, los ponies mongoles se encabritan cuando tratáis de montar.*

2º: *Apresurando todo lo posible el trote de nuestros caballos, tardamos media hora en atravesar el pueblo.*

[...]4º: *Encontrándose en mal estado el camino, y embarazado además por carretas y multitud de gente a caballo y a pie, preferimos seguir la orilla meridional del canal.*

5º: La hora es ya avanzada; las puertas de Pekín se cierran indefectiblemente a la puesta de sol, y esta circunstancia nos obliga a correr a rienda suelta *tan pronto por los senderos como a través de los campos. Las espesuras de árboles, los pueblecillos, las casas solitarias rodeadas de huertas, forman agradable contraste con la monotonía de las orillas del Pei-ho, y sobre todo con los horrores de la ciudad de Tung-Chow.*

6º: *Al desembocar del camino que seguimos, una exclamación de sorpresa se nos escapa a todos, e involuntariamente detenemos los caballos. Frente a nosotros se encuentra el disco del sol, y por debajo de este astro, y parecida a una banda teñida de un color negro pálido, se extiende, hasta perderse de vista, una inmensa muralla almenada. La línea que forma se ve interrumpida en tres puntos por los dobles techos de las puertas de la ciudad. Por encima de la sombría muralla se distinguen, a manera de miradores suspendidos en el espacio, las crestas de las colinas del Palacio de Estío, y más lejos, confundiéndose con las nubes, las montañas de la Mongolia.*

7º: Media hora después entramos por la puerta llamada Tung-pien-men en la ciudad china, y por otra puerta interior en la ciudad tártara.

8º: *En este momento es cuando se luce el cosaco. Al aproximarnos, la guardia quiere cerrarnos el paso, pero al aspecto del caballero ruso se detiene, y continuamos nuestro camino sin ser molestados, y sin que nadie nos pida nuestros pasaportes.*

9º: En la legación de Rusia *me esperaba una acogida cordial y simpática. Heme ya en Pekín. El sueño de mi infancia ha venido a realizarse, cuando mi vida comienza ya a declinar.*

saco del general Vlangali, ministro de Rusia en China, seguido de un palafrenero, y me entrega una carta de su jefe, que, prevenido de mi llegada por un mensajero, me envía caballos, me ofrece hospitalidad, y como militar experimentado me da algunas instrucciones sobre la manera de tratar al excelente *poni* mongol que me destina. El cosaco me da la bienvenida, y á todo lo que le digo en alemán, en francés ó en inglés, responde con una sola palabra, difícil de trascribir, y que pronuncia enérgica y atentamente, como para inspirarme confianza. He sabido luego lo que significa esa palabra: *shushegu*; «obedeceré».

—Deseo partir en seguida, le digo.

—*Shushegu*, —me contesta.

—Mis compañeros también necesitan caballos.

—*Shushegu*.

—¿Cómo atravesar esa turba sin ser atropellado? Su respuesta es siempre la misma: *shushegu*.

Y por cierto que no queda en palabras. Este hombre alivina mis pensamientos. Su instinto reemplaza á sus conocimientos lingüísticos. Desde luego me guía admirablemente por entre la multitud de carros que forma la muchedumbre. A mitad del camino encontramos á un caballero europeo, M. Starzoff, jefe de la casa rusa más importante de Tien-Tsin, y de toda la China, según creo, y me conduce fuera de la ciudad á un templo transformado en albergue, donde acostumbra á alojarse los pocos viajeros europeos, me presenta á su joven esposa, y acompañándome después á todas partes, con la ayuda del cosaco, consigue encontrar caballos para mis amigos.

Comenzamos desde luego á recorrer las murallas. Las aguas cenagosas del Pei-ho, tan animadas cerca de la ciudad, se encuentran solitarias y se pierden á lo lejos. Los accidentes del suelo y algunos árboles interceptan la vista hacia Pekín. A nuestros pies se distinguen en monton las negras techumbres. Las calles parecen grietas abiertas entre las cabañas. La turba que en ellas vocifera permanece invisible. En la parte baja de la muralla, y sobre nuestro camino, se amontonan las inmundicias de muchas generaciones. Parece que nos hallamos en el círculo tercero de la obra del Dante:

Pute la terra che questo riceve.

En ciertos puntos, el muro arruinado ofrece apenas algunas piedras bastante sólidas para que podamos subirnos sobre ellas. La horrible perspectiva de retroceder por el mismo camino que hemos traído nos hace seguir avanzando por estos sitios peligrosos. Al fin, por unas derruidas escaleras bajamos á la calle.

A pesar de todo, se organiza una pequeña caravana. Mad. Starzoff es una excelente amazona, y se pone á la cabeza de la columna. Las calles son estrechas, y el pavimento resbaladizo. A cada paso oigo gritar á Mad. Starzoff: «¡Cuidado con los camellos!» Evidentemente, los diablos extranjeros no son populares en China: los camellos y las mulas os quieren morder, los perros ladran á vuestro paso, los *ponies* mongoles se encabritan cuando tratáis de montar.

Apresurando todo lo posible el trote de nuestros caballos, tardamos media hora en atravesar el pueblo.

Nuestros amables compañeros de Tung-Chow nos conducen al puente de Palikao, hermosa construcción de mármol blanco ornado con esculturas; puente que, como se sabe, llegó á ser célebre en la última guerra.

Encontrándose en mal estado el camino, y embarrizado además por carretas y multitud de gente á caballo y á pie, preferimos seguir la orilla meridional del canal.

La hora es ya avanzada; las puertas de Pekín se cierran indefectiblemente á la puesta del sol, y esta circunstancia nos obliga á correr á rienda suelta tan pronto por los senderos como á través de los campos. Las espesuras de árboles, los pueblecillos, las casas solitarias rodeadas de huertas, forman agradable contraste con la monotonía de las orillas del Pei-ho, y sobre todo con los horrores de la ciudad de Tung-Chow.

Al desembocar del camino que seguimos, una exclamación de sorpresa se nos escapa á todos, é involuntariamente detenemos los caballos. Frente á nosotros se encuentra el disco del sol, y por debajo de este astro, y parecida á una banda teñida de un color negro pálido, se extiende, hasta perderse de vista, una inmensa muralla almenada. La línea que forma se ve interrumpida en tres puntos por los dobles techos de las puertas de la ciudad. Por encima de la sombría muralla se distinguen, á manera de miradores suspendidos en el espacio, las crestas de las colinas del Palacio de Estío, y más lejos, confundándose con las nubes, las montañas de la Mongolia.

Media hora después entramos por la puerta llamada Tung-pien-men en la ciudad china, y por otra puerta interior en la ciudad tártara.

En este momento es cuando se luce el cosaco. Al aproximarnos, la guardia quiere cerrarnos el paso, pero al aspecto del caballero ruso se detiene, y continuamos nuestro camino sin ser molestados, y sin que nadie nos pida nuestros pasaportes.

En la legación de Rusia me esperaba una acogida cordial y simpática. Héme ya en Pekín. El sueño de mi infancia ha venido á realizarse, cuando mi vida comienza ya á declinar.

Se ha preferido a todo la excelencia
del lugar para penitenciaría
Si tratan de escaparse
por mar los deportados
sus frágiles canoas
romperán contra los arrecifes
Si por tierra superan
el cordón que los guarda,
acabarán en manos de caníbales...

En las **exportaciones** sobresale el ajenjo,
papeles judiciales en las importaciones.

Cáp. IV.; p.140, col. izqda.

[...]

4º: *Oficialmente* se ha preferido a todo la excelencia de la posición para una penitenciaría. Si los deportados tratan de escaparse por mar, sus frágiles canoas se romperán contra los arrecifes *de coral*. Si por tierra logran forzar el cordón *de tropas* que los guarda, caen en manos de los canaques, *que en seguida los asan y se los comen...* Y luego la ocasión magnífica para hacer tres ensayos sucesivos de *falansterio*, sorprendiendo al mundo con la *práctica* de esta original teoría. Por desgracia, después de escenas altamente cómicas y aunque llegaban más numerosos de lo que era menester los cargamentos de virtuosas huérfanas, el famoso falansterio ha ido de mal en peor.

[...]6º: Lo más claro de las importaciones francesas es el ajenjo, y lo más saliente de las exportaciones es el papel *timbrado* de los informes judiciales y *militares*.

Oficialmente se ha preferido á todo la excelencia de la posición para una penitenciaría. Si los deportados tratan de escaparse por mar, sus frágiles canoas se romperán contra los arrecifes de coral. Si por tierra logran forzar el cordón de tropas que los guarda, caen en manos de los canaques, que en seguida los asan y se los comen... Y luego la ocasión magnífica para hacer tres ensayos sucesivos de falansterio, sorprendiendo al mundo con la práctica de esta original teoría. Por desgracia, después de escenas altamente cómicas y aunque llegaban más numerosos de lo que era menester los cargamentos de *virtuosas huérfanas*, el famoso *falansterio* ha ido de mal en peor.

Lo más claro de las importaciones francesas es el ajenjo, y lo más saliente de las exportaciones es el papel timbrado de los informes judiciales y militares.

es decir, por todos los ciudadanos inscritos como residentes: esa es la Cámara de los Diputados. La *Legislative* es nombrada vitaliciamente por el gobernador, en consejo de ministros responsables: es la Cámara de los Jueces. En ese gobierno constitucional la mano hábil y amada de sir Jhon Young ha sabido mantener tendida y sin romperse la cuerda entre el elemento conservador y el elemento liberal, vencidos ó triunfadores alternativamente en el juego de las instituciones parlamentarias. Los negocios están siempre en manos de hombres superiores, y cuando no es Mr. Martins, es Mr. Cowper quien dirige, siguiendo las corrientes de la opinión pública que juzga y del sufragio que sanciona.

Aunque la sociedad de Sydney, capital de una colonia principalmente pastoril, donde una aristocracia poderosa se mantiene fuera del comercio, sea una sociedad antigua en comparación con la de Melbourne, nivelada por su nacimiento

Fig. 164

OSAKA

Nos condujo enseguida a un aposento contiguo a los jardines. Una mesa y, en ella, los pinceles, la tinta china, papel poroso y seda...

Somos introducidos por dos pajes...

Llega a rozar la estera con su frente...

Osaka es gris y **rosa**...

y por todo vestido una flor de cerezo

*Paseo alrededor del Globo por el barón de Hubner...
Japón*

Cáp. «Osaka»²⁸⁸, p.90, col. dcha.

1º: Atravesamos por las oficinas desiertas a esta hora, que ocupan un dédalo de habitaciones donde para uso de los empleados se ven mesas y sillas. **Esto es una verdadera revolución.** El japonés escribe en pie o de rodillas, con el cuerpo inclinado hacia delante. En esta postura sostiene el pincel verticalmente, para que corra mejor su tinta de china. Sentado a una mesa, tendrá que inclinar su pincel necesariamente hacia atrás. Tendrá, pues, que sustituir la tinta de china por la nuestra, y de todos modos el pincel por la pluma, que se prestará poco a trazar los caracteres chinos, anchos y finos al mismo tiempo. Será, pues, necesario adoptar otros, introduciendo el uso de la escritura europea; revolución que no se aviene del todo con la esencia de las lenguas mongolas.

[...] 3º: El Chi-fu-ji nos recibe en una habitación abierta sobre el jardín, y nos invita a tomar asiento alrededor de una mesa. Un funcionario, después de haberse prosternado, toma asiento entre nosotros. Los dos pajes, que no faltan nunca en casa de los grandes, y tres caballeros de dos espadas, se sientan sobre la estera, a una distancia respetuosa. La conversación recae sobre el cultivo de té, y el Chi-fu-ji nos da informes interesantes. [...]

Cáp. «Osaka»; p.88, col. dcha, 1º:

[...] Los colores que dominan son el gris y el negro

... para bien cultivada.
Frente al castillo, al otro lado del río, y un poco más arriba, se ve la nueva Casa de Moneda, levantada por orden del Gobierno por arquitectos ingleses, y dirigida por funcionarios de la misma nación. Es un enorme edificio que ha costado algunos millones. Sólo el mueblaje del pabellón destinado a la recepción de personajes japoneses se valía en 10.000 dollars; pero necesitarán algún tiempo para aprender a sentarse en estos magníficos sillones y...

Europa (1).

El Chi-fu-ji nos recibe en una habitación abierta sobre el jardín, y nos invita a tomar asiento al rededor de una mesa. Un funcionario, después de haberse prosternado, toma asiento entre nosotros. Los dos pajes, que no faltan nunca en casa de los grandes, y tres caballeros de dos espadas, se sientan sobre la estera, a una distancia respetuosa. La conversación recae sobre el cultivo del té, y el Chi-fu-ji nos da informes interesantes. La provincia que...

Fig. 165.

Como se puede ver, existe gran variedad en el grado de recorte y remontaje. Si un poema como «Entradas y salidas» es recortado de un único par de párrafos del relato sin apenas cambios (cuatro sinónimos y una reestructuración gramatical) [fig. 164], poemas como «Shangai», «Una casa ambulante, Chicago» y «Medidas de seguridad en el ferrocarril del Pacífico» se construyen casi en *contrafacta* de la trama que los alojaba, sobre fragmentos diseminados a lo largo de varias páginas que no siempre respetan los límites de un epígrafe, yuxtaponiendo sintagmas y frases que se ordenaban y colocaban en lugares diferentes. También llama la atención la poda sin contemplaciones del grueso de la masa textual de los relatos para que queden silueteados poemas bien escuetos, cuya selección léxica es, por lo mismo, muy precisa. Así por ejemplo, de toda una digresión sobre el comercio del opio en China queda en «Shangai» una sola mención a “el efecto deletéreo de las adormideras”, y sólo restan “sauces” de todos los elementos avistados en la ribera del Pei-ho por el protagonista de «Para el día de acción de gracias»: “El paisaje, lo poco que de él se distingue, el cielo claro y sin nubes, la atmósfera seca y opaca, los sauces, los campos de maíz y las espesuras de cañas, me transportan a las orillas del Danubio”²⁸⁹. El recorte y selección del léxico a veces tergiversa el contenido del relato, como el “cosaco” que se vuelve “amazona” dentro del poema «Relato del Barón de Hubner ante la legación de Rusia de su sueño de la infancia» [fig. 163], o los “judíos” que desaparecen de la frase “No déis crédito a lo que os diga nadie en las paradas o en los vagones destinados a fumadores” para convertirse, a causa de las frases siguientes, en indios que arrancan cabelleras. A veces la elección busca el efecto arcaizante o extranjerizante, como el “escalpado” que AN forma sobre un término inglés (“*scalper*”) inscrito en un pie de foto en vez de recurrir a la construcción que acompañaba literalmente el “cráneo” del “jefe de estación” del que está hablando: “completamente desprovisto de piel y de carne”²⁹⁰. Esta selección léxica sin duda está movida por cierto placer o deseo verbal, además de por el deseo de producir una sensación de lejanía en el espectador²⁹¹. Además del de lejanía, otro efecto *sobrescrito* por AN es el dramático, en ocasiones mediante exclamaciones que no aparecían en lo que *parecía* original y sí son bien características de su escritura global (“¡No es un antojo de la fantasía!” “¡El consulado de Inglaterra!”), cambios de persona gramatical (de impersonal a primera persona), tres puntos, la contundente pausa versal de la que carece la prosa. Qué sería de estos textos sin las pausas, sin el verso que, como vimos, organiza el tiempo fonético y el espacio gráfico para saborear silábicamente las cuentas recortadas del collar.

De todos los ejemplos citados podrían inferirse al menos cuatro operaciones básicas: selección léxica (1), transcripción de frase (2), versificación (3) y montaje (4). La primera y la segunda operación son las más marcadas en el caso concreto de este libro, pero no dejan de ser verdad para otros libros como *Fábulas domésticas* o *Definición de savia*. La tercera y cuarta constituyen las matrices del verso anverso que distingue el sonido de AN y que, como dijimos en epígrafes anteriores, alcanza su máxima expresión en libros como *Cuarzo*. Las cuatro operaciones van conformando en combinación una serie de “estilemas” o “moldes” con los que pueden leerse, pues, los textos no apropiacionistas del mismo autor, sin que importe demasiado el *origen original* de las palabras. Así, el tesoro que el armario de Ultramar nos proporciona no es el de un plagio escandaloso sino, muy al contrario, el modelo estilemático

con que frecuentemente se identifica la autoría de AN. Y una perspectiva de lectura distinta, constructivista, de su escritura, también. De la escritura de poesía, de la construcción artística, a su vez. Los moldes secretos de *Estampas de ultramar* que el inesperado collage deja a la vista, no son otros que las operaciones básicas de construcción del poema *made in AN*. Como aquel de Meudon, el de Ultramar es algo así como un armario de partes a la vez que un manual de mecánica. En este sentido resulta bien interesante que fuera compuesto en el curso del año fundamental de la escritura de AN: 1974. Sólo durante ese año AN escribió, además de *Estampas de ultramar*, *Casa sin terminar* (invierno), *Definición de savia* (verano) y *Figura en un paisaje* (otoño)²⁹². También durante ese año comenzó la escritura de las que quizás serían sus obras más conocidas: *Cuarzo*, *Alzado de la ruina*, *Clave de los tres reinos* y *Taller del hechicero*²⁹³. 1974 es el eje poético de AN, un núcleo de suerte, de intensidad, la aguja magnética que imanta todas las zonas poéticas que transitará el autor. Cabe referirse, pues, a *Estampas de ultramar* como umbral singular de toda la poética de AN. También como umbral singular de toda la poética lírica que a través de él se invierte en esta tesis.

(n) Giro analítico: Aníbal descriptado

Stéphane Mallarmé's observation that his poetry consisted of "les mots mêmes que le Bourgeois lit tous les matins, les mêmes! Mais voilà: s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus".²⁹⁴

El inesperado procedimiento de *Estampas de ultramar* en realidad no viene a descubrir ningún secreto acerca de las artes de escritura de AN. No trae sorpresa en tanto manual de estilística, da a ver, de hecho, el envés respunteado de cualquier otro texto escrito por AN. Se puede comparar la textura de cualquier *estampa* con la de cualquier *fábula doméstica* para observar que la diferencia reside, más que en la retórica, en el *copyright* de las palabras escogidas, pues las primeras pertenecen, como hemos dicho, a libros de viajes publicados en el siglo XIX, y las segundas pertenecen a un inespecífico común verbal constituido por la impersonal publicidad y anómica sociedad desarrollista de los 60²⁹⁵. La comparación sirve, por un lado, para corroborar la debilidad del mero léxico como clave de lo poético. Incluso si se quisiera seguir operando lecturas en el terreno de la semántica y de su Historia, merecería la pena exceder una limitada noción de léxico mediante una ampliada noción de lexicón²⁹⁶ que incluya las morfofonologías, sintaxis, montajes y procedimientos que, también o sobre todo, y como aquí se demuestra, componen los sentidos de los textos. ¿Y no merecería la pena empezar a pensar en la dimensión combinatoria, colocatoria, aleatoria del léxico frente al poder fijador, interpretador y originador que se le presupone? La comparación de cualquier *estampa* con cualquier *fábula doméstica* sirve, por otro lado, para burlar el sacrosanto asunto de la propiedad privada de "original" y "copia", pues es poca la distancia morfofonológica entre palabras "creadas" de la "nada" que conforma la experiencia lingüística común y palabras "tomadas" del ¿todo? que conforma el archivo cultural de una comunidad lingüística (como veremos en el capítulo sobre Isidoro Valcárcel Medina). Dijo Mallarmé que *las mismas palabras que el burgués lee cada día, ¡las mismas!* son las que reencontrará en un poema suyo y *no las comprenderá*. Así, lo verdaderamente excitante, y hasta escandaloso, de la existencia física y

conceptual del “armario de ultramar” es que nos obliga a asumir las frecuentes carencias de nuestra lectura cotidiana de poesía.

Por un lado, la ilusión ideológica que gobierna nuestra lectura cuando incluso antes de leer identificamos el texto con una determinada dirección de sentido, acaso la más afín o la más coherente o la más plausible, pero sin duda ajena a lo que el texto esté haciendo efectivamente ante nuestros oídos. Así por ejemplo, predicar ecologismo de *Naturaleza no recuperable*, anticolonialismo de *Estampas de ultramar*, o pacifismo de los primeros libros, resulta tan iluso como insatisfactorio porque refleja en los textos sólo la parte de lo que AN fuera o debiera ser, epocalmente, pero no la parte de lo que hiciera textualmente consigo mismo y con su época. Quizá no he conseguido demostrar en el capítulo que antes que las tres cualidades ideológicas referidas –y otras tantas como *comunista* o *demócrata*– hay un conflicto subjetivo y poético previo, bien denso, muy singularmente a la altura del de Pasolini y a la suya propia, pero sí me gustaría haber podido al menos apuntar cómo nuestro buenismo lector nos impidió escuchar y disfrutar del pequeño placer culpable de un colonialismo que venía, inserto, en una lengua de época. Y que se puede ser, que se suele ser, de hecho, una cosa y su contradicción, una heterogeneidad subjetiva en tránsito crítico por las lenguas que una habla y es hablada. Y que esta supresión o falta de lectura se debió, por otro lado, aquí aún más importante, al gobierno que de la lectura hace el modelo semántico-melódico de la vieja Lírica. El armario de Ultramar nos obliga necesaria y urgentemente a reenfocar la materialidad de los pies, brazos y piernas, el lexicón que compone todos los poemas de AN y la naturaleza compuesta, construida, de la perplejidad/inefabilidad/hermeticidad que se le suele asociar: la mísera y placentera analfabeticidad de unos textos que solemos leer, con demasiada frecuencia, a partir de los temas y figuras que mejor alegorizan la escritura, pero no a partir de la escritura material de los mismos.

Como si se tratase del traje nuevo del emperador, lo que el procedimiento de *Estampas* revela no es la práctica judaizante de AN, sino la represión con que nuestra lectura oculta cualquier mínima huella de construcción en cualquier escritura contemporánea y la represión con que la crítica elude estas dimensiones. Siendo los poemas de AN versiones muy controladas, lejos de cualquier radicalismo proceduralista, y viniendo, al contrario, de un poeta “clásico” y “romántico”²⁹⁷; la encriptación nos habla de un horizonte de expectativas mucho más estrecho e ingenuo de lo que a veces queremos creer, a todas luces asfixiante para casi cualquier escritura mínimamente curiosa del tiempo estético de un siglo que lleva 14 años, si no más, terminado. Como cualquier *armario*, el de Ultramar también pervierte el binarismo con que esa misma norma represiva lee los cuerpos sólo de dos en dos, sólo en oposición²⁹⁸: visual/invisible, sonoro/mudo, discursivo/visual, literario/experimental, *comme il faut*/experimental, vanguardista/tradicional, original/plagio, genio/cualquiera. Y cabe aquí recordar que “an/a” no significa “anti”; tal y como, a decir de Hocquenghem, homosexual no cualifica la identidad contraria a heterosexual; sino que significa y cualifica precisamente una apertura, la abolición del binarismo²⁹⁹. A esta norma de la poesía española posterior a la Guerra Civil hemos llamado “lirismo” y hemos resumido exageradamente como

la versión reducida y estabilizada –muerta en vida, zombie– de un paradigma lírico posromántico que define la poesía como el arte de la autoexpresión libre, y en verso libre, de la lengua privada y ostentosamente literaria mediante la que un sujeto marcado por alguna especialidad realiza meditaciones originales o conversaciones íntimas con otro que es, en muchos casos, proyección o “analogía” del yo primero, y que un tercero, el lector, va sobrentendiendo. La norma lirista del medio siglo produce que toda exploración mínimamente lúdica o tan siquiera crítica de las dimensiones materiales y heteroglósicas, meramente lingüísticas, de la lengua en que está construida la expresión, o todo procedimiento constructivo que interroga a la propiedad de las palabras por sus “derechos de autor”, corra el riesgo de convertirse en sospechosa de plagio, divertimento, impureza, o peor, de sufrir una malcomprensión, por anacrónica y obsoleta, más grave que la experimentada por Rodin.

El caso de *Estampas de ultramar* puede ser leído como un divertido accidente en la línea de poética hegemónica dominante en España durante la segunda mitad del siglo XX porque burla una serie de lectoescrituras organizadas en torno a los contenidos de los textos – los de AN incluidos. Este caso podría servir para empezar a invertir el paradigma lirista de lectura proponiéndonos una investigación en los procedimientos poéticos del pasado y del presente con que configurar otro mapa de obras. Otra genealogía, más *heurística*. Didi-Huberman llama a las formas artísticas no vasarianas, no greenbergianas, no retinianas, *criptorodínicas*, “Modernidad anacrónica”. ¿Podríamos añadir a la lista de dicha Modernidad, con humor y respeto, las formas de poesía española no becquerianas, no bousoñanas y *criptoanibalescas*? ¿Podríamos jugar pues a colocar nuestra colección no sólo en este afuera teórico sino en otros afueras geográficos del mapa de poesía? ¿Qué sería leer las prácticas métrico-sintácticas de AN en el contexto del Neobarroco latinoamericano y el Neobarroso argentino, la mecánica compositiva del OULIPO francés o las escuelas poéticas norteamericanas que después de la Segunda Guerra Mundial continuaron la senda abierta por William Carlos Williams, Ezra Pound y Louis Zukofsky? ¿Qué sería leer a AN negociando con Ashbery en vez de con Gimferrer? Con esto no me refiero a su lectura individual de estos autores, pues se encuentran obras de por ejemplo Ezra Pound en la biblioteca personal de AN mientras que es improbable que Ashbery pudiera haber leído a AN. Ni siquiera me refiero a citas secretas o influencias intertextuales como las que el propio Pound pueda tener sobre por ejemplo la sección de piezas breves de *Primavera soluble*. La hipótesis aquí alcanza su propio límite de especulación, pues lo que señala abiertamente es la configuración colectiva de las lecturas: las poéticas desde las que se reciben los textos más que las poéticas desde las que se emiten. Mi ejercicio de *literatura ficción* (y de humor) no quiere llorar una vez más las faltas de modernidad de España, sino pensar desde una perspectiva siempre exterior y excéntrica, siempre invertida y antinatural, los marcos de inteligibilidad que en el interior parecían y parecen forjar toda posibilidad de toda escritura. La posible *falta*, así, más que como vacío, es pensada como exoesqueleto de un organismo vivo cuya masa carnal no deja de contraer y romper, cada vez, la temporal camisa ósea que intenta contenerla. ¿Qué caparazones guarda AN en el armario de su estantería? ¿Cuáles le *faltarían*?

Podríamos llamar a esas lecturas que faltan *analíricas*.

Repetimos que no hay rastro alguno de poesía “visual”, “concreta”, “sonora”, “experimental” o “pública” historizadas hasta aquí, en la obra de AN; como no hay, en la otra dirección, cita alguna de contacto con AN de parte de las escenas más conscientemente experimentales. Nada de eso. Él era un poeta, como tantos otros de su generación que Labrador consigna en su archivo de *culpables por la literatura*, profundamente adscrito, inscrito, instilado y destilado, por el código (de honor) de los libros (y las vidas) de la poesía clásica, barroca, romántica y simbolista³⁰⁰. Este trabajo no viene a discutir una narración histórica tan acertada de los hechos como la de Labrador. Este trabajo viene, por el contrario, a invertir o desnaturalizar la perspectiva de lectura habitual de la obra de AN, y de otros tantos poetas del periodo, y de la poesía en general como dispositivo lingüístico, desde otra recepción que recolecta partes de unas prácticas otras —que llamamos constructivistas— en un espacio y tiempo de la narración crítica que llamamos Analítico y que está determinado por la reconfiguración materialista del paradigma poético contemporáneo. Y ello porque pensamos que el trabajo de AN pertenece a la cita secreta de varias generaciones esforzadas en la renovación del lenguaje poético en España a la que sin duda queremos asistir. Se trataría de darle la vuelta al calcetín y al poner el foco en el artificio, recolectar otras partes de poema de otra poesía por venir en España desde los años 60, de modo que cualquier genuina aventura *unoriginal, uncreative* y artificiosa de lenguajeo consciente de por aquí, dejara de ser interpretada como un acto de juventud, un gesto sospechoso, un escándalo, una censura, un pecado. Para que toda señal emitida encontrara recepción.

Sin entrada y sin salida, en el anverso de *su* verso, en el reverso de *su* léxico y en el armario de *su* estilemática, queda aquí agotada la descripción de la querella de la libertad formal que tuvo lugar en el campo aproximadamente literario de la poesía española desde aproximadamente 1964. En torno a 1972 el plan de salida más pertinente y pertinaz dobla la apuesta y cambia de campo, zona y espacio: se trata de salir del poema al exterior en un movimiento que a continuación describiremos como Querella Pública.

En tanto ya no va a ser El Poema el código en que se produzcan los distintos textos y acciones, pierde toda relevancia la noción de “verso” y hasta de “verso libre” para dar cuenta de ellos. O como dice Henri Meschonnic: “free verse is just a passage, a moment, not only of a cultural situation, but of the unity of discourse which contains and which is the poem [... For] it is the poem which makes the free-verse line, not the line which makes the poem”³⁰¹. Claro que al mismo tiempo ese exterior no deja de ofrecer la posibilidad de ser pensado como *poema en exterioridad* de la unidad histórica del verso, pues como dice Roubaud, “un verso tiene bordes, pero un poema no”³⁰².

La querella del espacio público es la que van a escenificar las líneas-de-texto-sin-poema o los poemas-sin-borde-alguno de la asilvestrada textualidad de los años 70.

C. LA QU
ERELLA
DE LE SP
ACIO P
ÚBLICO

LA QUERELLA DEL ESPACIO PÚBLICO

III. 7

DE LA PÁGINA AL (ESPACIO) PÚBLICO.

PLAN CONCEPTUAL

(a) 28/6/1972. Una bomba en el teatro Gayarre de Pamplona

Toda esta excitación entró en el teatro, eso es indudable. El mismo público que estaba en la calle comentando excitado y tal y cual, porque todo era gratis; este mismo público es el que entró a ver ZAJ. Imagínate tú, después de una bomba, otra, o sea, encontrarse con aquellos señores que están haciendo unas cosas tan incomprensibles.

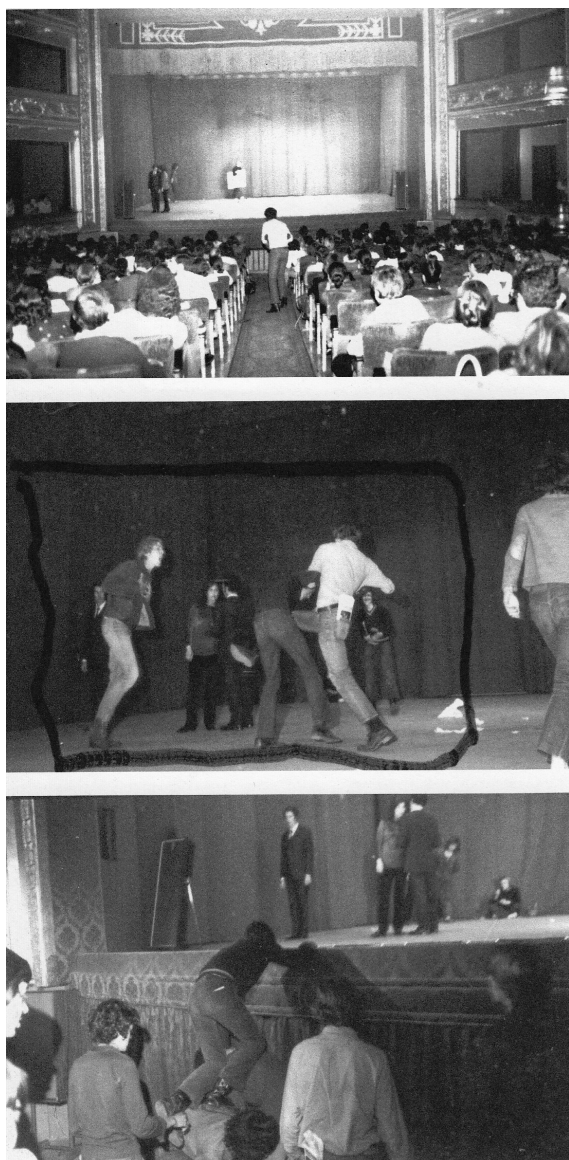


Fig. 167. 28/6/1972. Concierto ZAJ en el teatro Gayarre de Pamplona

Fig. 34. Esther Ferrer. Entrevista realizada con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona 72. Fin de fiesta del arte experimental*. MNCARS, 2009

El 28 de junio de 1972 ZAJ sale al escenario del teatro Gayarre de Pamplona [fig. 167] para ejecutar uno de los conciertos más agitados de cuantos viene realizando desde noviembre de 1964. Las crónicas sobre aquel día narran cómo algunos presentes escandalizados van respondiendo con risas primero, para después ir volviéndose algo más violentos, cómo varios espontáneos saltaron a escena con intención de participar pero faltos de imaginación para hacerlo y el “estrépito final, con la sala apagada” en medio de una acción que así lo requería, y que pudo, según alguien dijo, “ser catastrófico”³⁰³. ¿Qué ocurre? ¿Por qué hay tanta excitación? ¿Acaso esta serie de catorce “cuadros” lenta y aburrida como el goteo de la tortura china colma el vaso de la ira de la crítica enemiga de ZAJ³⁰⁴? ¿Ha perdido ZAJ su irresistible encanto, el asentimiento generacional que lo convertía en ídolo del público joven pocos años antes? ¿Se ha vuelto de nuevo ilegible el idioma de su representación? ¿Ha sido interferida la señal?

Nada de eso, sino todo lo contrario. Lo que la acción y reacciones del Gayarre vienen a epitomizar es, por un lado, el momento de

mayor legibilidad de las prácticas constructivistas y, por otro, el momento de más alta incandescencia de una constelación de obras que desde 1964 venían planeando la salida más difícil de cuantas componen el Momento Analítico, acaso más extrema que la querrela por el verso y por la página de logófagos y concretos: aquella que busca escribirse, inscribirse o suceder en el “espacio (del) público”. Ocurre que este espacio por entonces en España distaba mucho de ser verdaderamente público, de pertenecer al público, y se veía por ello atravesado de conflictos entre fuerzas de ocupación, fuerzas de represión, fuerzas de subversión y fuerzas de emancipación.

La primera de las bombas a la que se refiere Esther Ferrer en las líneas citadas arriba es, literalmente, un artefacto explosivo colocado por ETA en el Gobierno Civil de Pamplona unas horas antes de que ZAJ salga a *performar* en el Gayarre dentro de los Encuentros de Arte Contemporáneo que estaban desarrollándose en la ciudad³⁰⁵. Según Ferrer, tras una larga deliberación de los tres miembros (Marchetti, Hidalgo y ella misma) y en vista de que no había habido víctimas mortales, ZAJ decidió cumplir con el programa del festival. La organización armada ya había colocado otro explosivo contra la estatua del general Sanjurjo la madrugada del primer día de la muestra, en un intento más por comisariarla políticamente³⁰⁶. Meses después ETA completaría la acción con el lanzamiento de su boletín cultural *Hautsi* y la publicación de un texto propio acerca de los Encuentros acompañado de un decálogo de *Estética y Revolución* (“para estar involucrado en la labor útil – como artista revolucionario debe usted”) que pese a llevar su firma era una pieza sobre el “arte revolucionario” producida para el CAYC por otra *guerrilla* que sí había sido expuesta oficialmente en los Encuentros: la Guerrilla Art Action Group³⁰⁷. El PSUC y el PCE, por su parte, habían prohibido acudir a la muestra a sus artistas afiliados o simpatizantes, por motivos ideológicos³⁰⁸. Entre los artistas vascos invitados dentro de una sección específica también se dieron varios conflictos, protagonizados, entre otros, por Eduardo Chillida, Jorge Oteiza y Agustín Ibarrola³⁰⁹. Ellos conformaron otro de los flancos de crispación ambiental, al que hay que sumar el trasiego de la policía secreta en los bares y actuaciones y los intentos de artistas y espectadores por asamblearse sin permiso para hablar sobre “Arte y Sociedad” en un coloquio “no autorizado” por la Organización que de tan crucial ha llegado a convertirse no en paratexto sino en pieza de la muestra por derecho. Toda esta *excitación* es la que entró gratis en el teatro para recibir una segunda bomba, ésta ya simbólica, en forma de catorce acciones tan irritantes en el momento posterior a la tensión como también, y de forma lógica, graciosas.

Que toda esta *excitación* sociopolítica tan actual y tan local, que una vez más tan bien viene a detonar y condensar una acción ZAJ, entrara *por fin* en el teatro de las artes para convertir la primera gran demostración pública del músculo de las prácticas analíticas y anartísticas peninsulares en una edición sin sucesión bianual como se pretendía³¹⁰, en una pesadilla organizativa, y hasta en una buena contribución al amargo “fin de fiesta del arte experimental” –con que se subtitularon en la retrospectiva de 2011 los Encuentros–, es algo al cabo coherente y consecuente con los planes constructivistas que ZAJ había venido a (re)publicar ocho años antes en el Colegio Menéndez Pelayo. Demuestra que la indagación

formal alrededor de la hipótesis y el deseo de “participación” del lector y el público sobre los que cantidades de artistas y poetas jóvenes de entonces articularon sus trabajos, en Pamplona pudo de verdad cumplirse, pese a todos los desperfectos e imperfecciones.

(b) Devenir público del arte. La precaria premonición de la “poesía pública”

Tal y como se lee en una carta firmada por varios artistas participantes en la muestra, “la participación del público en el proceso de creación artística”³¹¹ es el parámetro que cualifica gran parte de las nuevas propuestas estéticas que se presentan en los Encuentros de Pamplona. Este parámetro vertebraba a su vez el Festival en la medida en que motiva algunas de las decisiones logísticas y organizativas –como la gratuidad de las actividades y su distribución en diversos espacios y edificios a lo largo de la ciudad– y en la medida en que produce numerosos debates alrededor de las condiciones de “comunicación” para que esa participación se dé efectivamente³¹². El público, por su parte, asiste de forma masiva³¹³ y curiosa a un tipo de festival que no sólo ofrece sorprendentes atracciones como las gigantes cúpulas hinchables que José María de Prada Poole levanta en medio de la ciudad, sino una posibilidad de disfrutar lúdicamente de la propia ciudad tal vez desconocida dos años antes de que tuviera lugar el primer festival de rock en España, en Canet de Mar concretamente, y tres años antes de la muerte de Franco. La condición juvenil de la mayoría de este público completa la composición de una recepción deseante y animada que no duda en tomar el papel activo a que se le invita, aunque esa toma, como dirá Esther Ferrer, no siempre cumpla con la forma esperada por los emisores sino con otra de las formas posibles, tal vez menos *agradecidas*, disponibles en el devenir *público* de las piezas³¹⁴.

Es el público quien se apropia de los estandartes de *Parangolés* de Hélio Oiticica [fig. 169] y los pasea en procesión, el que convierte unos trapos de color aparentemente sin contenido previo, escudo o marca, en banderas que al ser empuñadas y ondeadas en plena dictadura lo adquieren por contexto. En ese mismo contexto de falta de libertades y represión política es en el que los muñecos de policías secretas que el Equipo Crónica coloca en varias localizaciones del Festival (*Espectador de espectadores* [170]) son atacados alegremente por el público del Frontón Labrit la noche del 27 de junio, hasta que la propia policía se ve obligada a defender *a los suyos* de cartón piedra, abriendo un nuevo bucle de intercambio entre contenido y contexto, como se ve, bien cargado de su propia historicidad. En un momento en que *lo público* en tanto espacio social está regulado y constreñido por un Estado marcadamente autoritario, cualquier intento de construcción de un proceso de participación y comunicación pública entre iguales, sea todo lo naïf que sea, va adquiriendo tintas utópicas cada vez más ideológicas que tratan de identificar en rojo, en naranja o en azul el partido de cada pieza en disputa o que convierten catorce performances *inocentes* en un estrépito *sospechoso*. La acción ZAJ del Gayarre viene a revelar que esta constelación de obras que quieren escribir su texto sobre el tiempo y el espacio del contexto presente, actual, en vivo, sufren más que ningunas otras la tensión con los otros textos y situaciones que atraviesan el espacio público, a saber, los políticos, los teóricos, los propagandísticos, los periodísticos, etc³¹⁵. Sólo comprendiendo que *el público* y *lo público* fueron reunidos en Pamplona 72 como materiales hipotéticos de la nueva

obra de arte se puede colegir que la *excitación* del Gayarre es, por derecho, el sonido y el gesto más logrados de la acción ZAJ, y que, pese a todo, los propios Encuentros que la envuelven y dotan de una ciudad y ciudadanía experimentales son los que han de quedar como pieza axial y vertebral de la historia y la memoria del constructivismo de la segunda mitad del siglo XX en España.



Fig. 169. Hélio Oiticica. *Parangolés*, 1972



Fig. 171.

Alain Arias-Misson y la CPAA. A Madrid, 1970

La posibilidad de una dimensión pública del arte y de la poesía venía no obstante probándose y enunciándose desde antes de los Encuentros, además de por el accionismo de ZAJ, por algunos de los poetas del plan concreto que también se dan cita en Pamplona. En concreto por los núcleos y alrededores de lo que fuera el colectivo CPAA³¹⁶, especialmente por Ignacio Gómez Liaño y Alain Arias-Misson, dos agentes, digamos, bastante conocidos y resueltos del mapa de la neovanguardia peninsular por las conexiones internacionales que propiciaban y la promoción de los encantos y atractivos de la poesía *experimental* que llevaban a cabo³¹⁷. Desde que en las proximidades de 1970³¹⁸ realizaran *A Madrid* [fig. 171] conjuntamente con Manolo Quejido y Herminio Molero, Liaño y Arias-Misson venían explorando la posibilidad de una forma de “poesía pública” en la que alguna suerte de texto tomara, o se combinase con, la forma de una acción en el espacio urbano.

A Madrid consistía en pasear las siete letras que conforman el título recortadas a gran tamaño, cambiando su combinación según el emplazamiento, formando entre otras palabras: en la plaza de Cibeles, “MARÍA”; delante del Ministerio de la Marina “MAR”; delante del café Gijón, “DADA”; y delante de las Cortes, con gran efectismo, la palabra “ARMA”³¹⁹. La idea de esto que llamaron “poema público” pasa, como se ve, por que el texto ocupe *my literalmente* un espacio y tiempo totalmente exteriores (de hecho, heterogéneos) al espacio y tiempo de la página impresa, en concreto un espacio urbano, dando a ver la ciudad como fuente de discursos y textos (“económicos, políticos, barrocos, simbólicos”) más acuciante ya que la fuente bibliográfica, o en boca de Arias-Misson: “Se trata de hacer lecturas o expresar 'lexies' de la ciudad. De hecho creo que el lugar de la poesía es la ciudad y que la ciudad es la poesía”³²⁰.

La ciudad era, en efecto, la fantasía *textual* de la poesía desde que las hipótesis sobre la vida cotidiana de Henri Lefebvre fueron reescritas en los mapas psicogeográficos situacionistas y desde antes, claro, desde el *flanneur* de Baudelaire, pero no todos los textos con forma de paseo, vagabundeo o *deriva* se iban a parecer. A diferencia de aquel *primer paseo ZAJ* de 1964 que venía a ser publicado como texto un día después de su realización [fig. 35], el texto de *A Madrid* va siendo resultado redundante, simultáneo y *ad hoc* del paseo [fig.171]. Mientras la acción ZAJ deshace el tiempo y el espacio *actuales* de la obra de arte al hacer uso de uno de los recursos más abstractos o conceptuales de la Escritura, esto es, la *eventual* posterioridad (retraso, posposición) de la lectura respecto a la escritura; la acción CPAA, en la tradición del concretismo más simple, intenta una traslación tridimensional de la siempre bidimensional unidad tipográfica, esto es, trata simplemente de *poner las letras de patitas en la calle*, añadirlas físicamente a los edificios y calles que se quieren anotar o, como hiciera Arias-Misson en su poema público presentado en Pamplona [fig. 209], “puntuar” los textos urbanos con signos interrogativos, exclamativos, flechas y demás marcas ortográficas. En este último caso, el mapa posterior, diferido o listo para lectura quedó escrito previamente, en la partitura [172] en la que están anotadas las instrucciones del recorrido, las direcciones, los nombres de las calles y monumentos que hay que sobrescribir mediante signos de puntuación; así como la fecha, la autoría y, a bolígrafo, las correcciones posteriores de aquello que sucediera de diferente en el transcurso de la parte pública del poema. La acción fue más una repetición o proyección de un texto previo, que un texto o una *performance* producidos con el material del/de lo público en directo.

La misma redundancia tridimensional de lo que ya está escrito en dos dimensiones modela la mayoría de “poemas públicos” ejecutados después de *A Madrid* y casi todos los presentados como tales en Pamplona además del de Arias-Misson: los carteles de “Me vendo” con que algunos “poetas de acción” como Lluç Alonso-Martínez se señalaron y los de “Se vende” con que señalaron algunas piezas de la Cúpula; *Las constelaciones aéreas* de Liaño, que consistían en una serie de letras impresas sobre globos de helio y una serpiente de globos negros sin letras lanzados al aire; el *Poema de los ahorcados* de Fernando Huici, que pese a tener un desarrollo más complejo, se basaba en letras escritas sobre espejos que colgaban del cuello

de algunos paseantes recomblando la palabra del título (“AHORCADO”) hasta acabar colgadas de un árbol entre pompas de jabón; o *Denotación de una ciudad* de Carlos Ginzburg [176], acción por la cual el cartel que añadía a los viandantes, “Yo estoy señalizando una ciudad”, denotaba, según él, esa ciudad³²¹. Como se ve se tratan todas de repeticiones de una repetición; sin que esta repetición constituya el material mismo de las piezas, como en el caso de la paradigmática *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth.

La escasez de sorpresa formal de los resultados de la autodenominada “poesía pública” tal y como se dio entre 1969 y 1972 no impide que se trate de una de las acuñaciones de época más afortunadas y relevantes de cuantas disponemos para el caso hispano, por lo que tiene de captura de la parte más excitada del ambiente de preguntas y respuestas acerca del papel del espectador-lector (el público) y el espacio social de expectación/lectura (lo público) del que venimos dando cuenta. Tal era el acierto y atractivo del término como la ascendencia y difusión de que disfrutaba el plan concreto en tanto precursor de la experimentación fuera-de-formato, que la palabra viene a convertirse en un modismo durante los Encuentros de Pamplona. Así lo denuncia el Equipo Crónica en su respuesta molesta al *Diario de Navarra*, que había descrito el linchamiento de los muñecos de *Espectador de espectadores* [170] como “lo que algunos llaman «poema público»”: “el Equipo Crónica en ningún momento ha pretendido hacer «poesía pública», término del que por cierto se está abusando un tanto en estos Encuentros cuando en realidad aún no se ha realizado ningún poema de este tipo en Pamplona”³²². El despecho de Crónica ante un etiquetado que considera erróneo no borra el hecho de que ese etiquetado ya estuviera en funcionamiento desde antes de la muestra y, lo que es mejor, sirviera para dar legibilidad estética a un altercado de orden público, esto es, para leer cualquier participación del público, por más inopinada que fuera, como parte de un proceso artístico que de este modo discute la autoridad del emisor respecto al receptor –y sus alegorías políticas: del ciudadano frente al gobernante– aunque dicha forma de participación sea accidental; aunque la poética de Crónica en este caso no previera o deseara tal acontecimiento. La palabra era, si se quiere dar la razón a Crónica, oportunista, en la medida en que procedía del léxico de actualidad y no de una fuerte reflexión estética, por lo que ofrecía una solución rápida y efectiva, periodística, a la descripción de una constelación de prácticas aún huérfanas de crítica³²³.

También era y es, si se quiere como aquí historizar, una palabra bien oportuna porque atesora una de las matrices textuales más interesantes del Momento Analítico, a saber: el intento de salida de un hipotético *espacio escrito* del poema (que nosotros llamamos alfabético) a un *exterior* constituido por el conjunto de relaciones (semióticas, lingüísticas, simbólicas, económicas, etc.) del espacio social (y sus contradicciones).

(c) Salir de la página. *La escritura no escrita*

El problema efectivo de salida del plan de lengua que se empieza a gestar en torno a las acciones ZAJ y la poesía pública concreta va a radicar en descubrir qué pueda ser el *afuera* exterior a lo que supuestamente sea el interior *espacio escrito* —si el contexto, si el canal, si los medios de comunicación, si los sistemas de signos no verbales, si las imágenes. El problema va a consistir, sobre todo, en cómo hacer para inscribir los nuevos textos en ese *afuera*. Dicho afuera y dicha inscripción son materialidades muy difíciles de dilucidar para una poesía “experimental” bien escasa de recursos si no es por medio de la imitación de la escritura alfabética, como en el caso de la CPAA, que va a identificar la Escritura con la letra literal y el exterior del libro con la calle literal. No es de extrañar que durante este proceso de investigación tan insatisfactorio y poco rutilante Ignacio Gómez de Liaño llegue a proponer y manifestar un «Abandonar la Escritura» (1968)³²⁴ que, creemos, presenta tanta relación con una huida naïf a lo Rimbaud (pero a Ibiza en vez de a África) como con la necesidad de teorizar en blanco o en ausencia o en abandono lo que no se puede hallar ni escribir. Así, además de argumentos sesentayochistas que invitan a *changer la vie* (“imaginar, franquear, sí, franquear, y COMENZAR a vivir”), los ataques que se encuentran en el texto contra la burocratización que la escritura vino a imponer en tanto sistema de orden del conocimiento, la casta de poderosos escribas que creó la Ortografía con que constriñó las “imaginaciones” y, en fin, contra el “alfabetismo” o logocentrismo como “explotación” y “pseudocultura” totalitarias, sólo alcanzan a identificar acertadamente al enemigo pero no alcanzan a acertar con la forma poética que lo eluda o logre vencerlo. Obviamente la propuesta de Liaño se sostiene sobre ciertos términos de análisis más socio-culturales que de poética, pero lo interesante es que este movimiento hipercrítico va a acabar por teorizar explícitamente un abandono del espacio escrito alfabético (“crear un texto es destruirse”) y por, de algún modo, anunciar la clausura de su reconocido trabajo de poeta a quien, por otro lado, apenas se le conocen textos — pues los “poemas privados” escritos después del abandono no han sido editados, que yo sepa³²⁵. Ante la imposibilidad de encontrar un exterior analfabético al orden de cultura y escritura alfabéticas por fin identificado, “abandonar la escritura” es la única salida teórica posible más allá de las fallidas salidas prácticas de la “poesía pública”.

En la misma línea de tensión o de delirio del deseo de exterioridad de la escritura alfabética y logocéntrica podría leerse la propuesta de “escritura no escrita” enunciada en torno a 1972 (aunque publicada en 1996) por José Luis Castillejo [187]. Después de editar los que son a nuestro entender los dos mejores libros de poesía concreta publicados en España (*La caída del avión en terreno baldío* y *La Política*) y de financiar la edición de otros dos buenos ejemplos (*Approcrate seduto sul loto* y *Viaje a Argeñ*), Castillejo deja ZAJ y se embarca en un proceso de exploración que va a dar con un texto aparentemente ensayístico como es *La escritura no escrita*³²⁶. El libro, tan contradictorio como fascinante, es una mezcla del método expositivo del «Composition as explanation» de Gertrude Stein con alguna idea de *De la Gramatología* de Jacques Derrida y de *Tel Quel*, si no algo aún más extraño e intrincado. Como en el caso de Stein, no conviene aquí buscar un sistema lógico de frases, sino un fraseo

deslogogizador que logra lo que para las palabras resulta imposible a la primera, o de primeras, pero se hace posible mediante la repetición en el tiempo y variación sistemática de su orden de aparición: afirmar la posibilidad de una “escritura no escrita” (que abreviaremos ENE) distinta de la “escritura escrita” que comúnmente llamamos “escritura”, pero también de “lo simplemente no escrito”, esto es, lo vacío, el “sin texto” de la página en blanco.

La ENE descrita por José Luis Castillejo no es, o no sólo es, un juego de palabras, sino una proposición bastante más sólida de lo que podría parecer a simple vista que, fiel a su modo de exposición, se sostiene sólo mientras dura el juego, mientras dura el tiempo de lectura de un texto al que veinte años después el autor llama “intuición “fundamental” o profunda” renunciando a “corregir o revisar” ninguna de sus frases³²⁷. Además del bello vaivén gramatical con que se va desplegando el intrincado concepto de ENE a lo largo del libro, lo que aquí más interesa del texto es cómo logra proponer un hipotético *afuera* de la “escritura escrita”: “Dentro es donde había de estar escrita y no está escrita. Fuera es donde estaba o no estaba escrita y está o no está ahora escrita”³²⁸. La ENE siempre está afuera de lo escrito pero es que es además, y he aquí el salto comprensivo, el *afuera* que *no* se escribe dentro pero está dentro, esto es, las dimensiones de la escritura que, digamos, difieren desde dentro de lo escrito alfabético, lineal, impreso, o, a lo Castillejo, *escrito escrito*. La resonancia con *la différance* de Derrida resulta obvia (“en vez de escribir lo mismo, no escribir lo mismo”³²⁹) y sirve para entender que lo que esta ENE justo distingue es la parte escrita y escribible pero que no entintada, marcada, deletreada, de lo escrito. Un *grama* sin grafía. Es, con Castillejo, la parte legible, y por lo tanto presente, de lo que parece oculto (el inconsciente) o parece ausente (el sentido) pero va conformando también el mundo en tanto descubrimiento activo y no registro pasivo de las cosas: “¿En qué consiste ese hacer del lector que llamamos no escribir? Consiste en leer. Leer es descubrir en lo no escrito lo no escrito. La lectura es una escritura descubierta. La escritura es una lectura cubierta. Cifrada... La lectura está dentro de la escritura y está dentro de la lectura y ninguna está antes o después”³³⁰. Lo que esta enrevesada fraseología descubre es la estructura lectora/legible del mundo como máquina de producción de escritura, de *grama*, se sirva o no de letras impresas.

Al igual que el manifiesto de «Abandonar la escritura» de Liaño y tanta otra literatura del 68, la hipótesis de la ENE que Castillejo formula señala directamente a “la cultura de la letra”, esto es, al orden logocéntrico represivo, representativo, idealista, sacralizador, simbolizador, clasista y fetichista³³¹, como el culpable de la ceguera de esas otras escrituras ENE o partes de la escritura que suceden sin letra, de la dificultad de captura de ese *afuera*. Una vez identificada la parte *escrita* o *alfabetismo* que ordena la escritura occidental, tanto Liaño como Castillejo se enfrentan al mismo problema, a saber, que “lo no escrito para no estar pasivamente no escrito ha de estar *no escrito de otro modo*”³³², esto es, que la salida ha de tomar una forma y que esa forma, los dos coinciden, ya no puede ser *escrita escrita*: “un modo que dice que donde *había la posibilidad* de algo escrito hay ahora *una imposibilidad*”³³³. La diferencia es que mientras Liaño teoriza tal imposibilidad como un *abandonar la escritura* que en la práctica supone dejar de publicar poesía; Castillejo la dispone como un *no escribir* que en la práctica resulta un proceso

radical de, digamos, *desletreo* de los textos. Así, Castillejo inicia en 1969 con *The book of i's* [fig. 179], un trabajo de abstracción minimalista que va dando en libros compuestos, como éste, a partir de una o muy pocas letras de las que minuciosamente se arranca su condición de tales. En *El libro de la i* esta letra que marca la negación (“i-lógico”) deja de aparecer como vocal para secuenciar su aparición en función de si es usada en el nombre en inglés del número de la página; se desvocaliza, digamos, para enumerar. En *El libro de la j* [fig. 183], *El libro de las dieciocho letras* (*The book of eighteen letters*, 1972), *El libro de la letra* (*The book of the letter*, 1973) o *The book of twenty letters* (1989) [fig. 182], Castillejo dispone las letras elegidas en frisos, mosaicos o series de parecidos que no respetan ningún orden de proyección alfabética, sino una cierta proporción y armonía tipográficas. En *Tlaalatala* [fig. 184] las letras que componen dicho vocablo van apareciendo combinadas sin más, aleatoriamente. De este modo extremadamente autorreflexivo, por arrancamiento de toda representación y poder de simbolización de la letra cree Castillejo vencer la cultura letrada en el mismo lugar donde ésta se encuentra hipostasiada: los libros: “La cultura del libro se hace deshaciendo la cultura del libro. / Deshacer puede ser hacer. La cultura sin libro puede hacerse con unos libros”³³⁴. Así, el gesto de *desletreo* logra para lo impreso un efecto escultórico similar al que lograría el *ready-made* duchampiano para lo fabricado, pues como anota Castillejo, “un libro sin letras sale de la «cultura del libro» y vuelve a la (es)cultura material del libro”³³⁵. Sale de la proyección y vuelve al material, sale de la letra y entra en la tipografía, sale de la línea y vuela hacia el espacio, sale del significado y regresa hasta la marca. Se vuelve objeto. Pierde la condición de libro. Gana la condición *otra* de libro.



Fig. 179. José Luis Castillejo. *The book of i's*, 1969

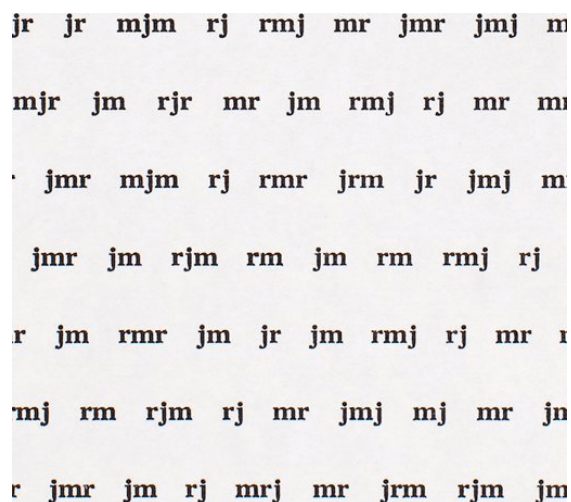


Fig. 182. José Luis Castillejo. *The book of twenty letters*, 1989

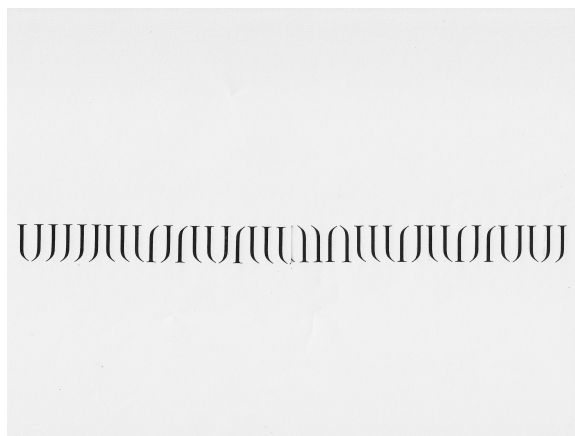


Fig. 183. José Luis Castillejo. *El libro de la j / The book of j's*, 1999



Fig. 184. José Luis Castillejo. *Tlaalatala*, 2001

El proyecto de Castillejo resulta, qué duda cabe, bien extraño al cuerpo poético peninsular, por lo que apenas ha sido editado o distribuido ni mucho menos leído con seriedad. El propio autor se ha ido ocupando además de desmarcarse explícitamente de las nociones de experimentalismo, poesía visual, concretismo y conceptualismo que podrían haber contenido y leído su trabajo, además de haber negado su condición poética. Castillejo se considera a sí mismo un “escritor moderno” y no un poeta. Lo que subyace en el término es nada más y nada menos que un intento por equiparar sus trabajos con las hipótesis acerca del Modernismo del crítico de arte Clement Greenberg con quien, por cierto, llegó a mantener correspondencia postal [185] y hasta una cierta amistad³³⁶. No es de extrañar, por todo ello, que la contraparte pura de *La escritura no escrita*, la abstracción definitiva de este proyecto extremo, sea finalmente un libro en blanco: *Un libro de un libro* (1977) [186]. El libro, que consta de 400 páginas en blanco, se acompaña de las fotografías de cada una de ellas, que pueden ser tomadas de diversa manera y expuestas de modo diverso³³⁷. Fiel al concepto de ENE, Castillejo niega que su libro esté vacío o “simplemente no escrito” pues sus páginas, dice, “están «escritas» mediante el claroscuro fotográfico”³³⁸. El *libro de un libro* de José Luis Castillejo es, diríamos en previsión de lo que viene, un texto escrito *en foto* mediante su *concepto*, el concepto Libro. En su foto, y no en *sus* letras, que no están. También es el resultado de la máxima abstracción del exterior de lo alfabético y su *delirio*, una sobreposición en blanco, y no en vacío/abandono, de ese espacio exterior no escrito o no marcado, *afuera* que enferma y obsesiona a una parte del constructivismo desde el suprematismo ruso. Un agujero negro que pese a parecer vacío se presenta lleno de escritura blanca. Un negativo a lo Malevich que termina de *delirar* las posibilidades materiales de salida de lo escrito mediante una dinámica de frases capaz de afirmar con corrección gramatical su propia desaparición gráfica [fig. 187].

...

Un libro era el lugar de la escritura.

Un libro es ahora el lugar de un libro.

Un libro no es ahora el lugar de la escritura.

Un libro no está ahora ni vacío ni escrito.

Un libro es ahora el lugar de algo que ha aparecido.

Un libro es ahora el lugar de lo que dice que algo ha desaparecido.

Un libro no es la escritura.

Un libro es el lugar de la desaparecida escritura.

Un libro no es sólo el lugar de lo que aparece.

Un libro es también el lugar de lo que desaparece.

Un libro no es sólo lo que aparece.

Un libro no es sólo un lugar.

Un libro es también otra cosa.

Un libro es una cosa que puede ser leída o no leída.

...

Un libro que no puede ser leído es un libro en el que algo no aparece y ese algo que no aparece es algo que podría ser leído.

Un libro que todavía *no ha sido escrito* puede ser un libro vacío.

Un libro que *ya está* no escrito es un libro no vacío.

Un libro vacío es un lugar para lo escrito y para lo no escrito.

Un libro no vacío y no escrito es un lugar para lo que no está escrito.

Lo no escrito puede no aparecer en el libro y entonces se dice que el libro está escrito.

Lo no escrito puede aparecer en el libro y entonces se dice que el libro no está vacío ni tampoco escrito.

En un libro vacío no aparece nada.

Lo escrito puede figurar en el libro como lo desaparecido del libro.

Lo escrito aparece en el libro como lo desaparecido del libro.

Lo escrito no aparece en el libro como lo aparecido fuera del libro.

Fig. 187. José Luis Castillejo. *La escritura no escrita*, 1996³³⁹

(d) La ola Conceptual en el mundo. La ola Conceptual en Cataluña

De los cartones ZAJ a las partituras de la poesía pública, del manifiesto de Ignacio Gómez de Liaño a los libros ultraminimalistas de José Luis Castillejo, del aplauso de la primera acción ZAJ al estrépito de su acción en el Gyarre, las resoluciones textuales al problema del *afuera* del espacio escrito hasta aquí expuestas, aunque distintas, se caracterizan por su salvaje intento de incluir, por un lado y tal como enuncia enrevesadamente *La escritura no escrita*, la parte de lectura con que el público asiste a las piezas de contexto y por intentar, por otro, sobrescribir o sobreponer al material verbal que las conforma la idea que las construye. Dicha idea o concepto –*puntuar la ciudad, abandonar la escritura, enumerar las páginas*– en ningún caso deja de ser lingüística, en la medida en que requiere del lenguaje para inscribir su diferencia en la comprensión. Tampoco dejan estas piezas de emplear un mínimo de analfabeticidad. La diferencia es que la preeminencia de esta operación radicalmente lingüística radica menos en las palabras concretas que se emplean que en el sistema de usos y contextos en el que cobran cuerpo. Como en el caso de Castillejo, que extrae un libro de un libro sin imprimir una sola letra, o en el caso del primer paseo ZAJ, que extrae un texto de un paseo precisamente al

imprimir el recorrido realizado, la condición de posibilidad de estos textos no depende de la cantidad de verbos que incorporan sino, digamos, de la pragmática mediante la que se puede pensar un libro como un conjunto de hojas encuadradas aunque en blanco o una lista de calles y una fecha como un trayecto realizado. De ahí que este plan de salida radical del orden alfabético-logocéntrico del libro hacia el afuera de *un libro no escrito*, la calle *misma* o la vida *misma*, adquiera una formalidad tan heterogénea y transgenérica que se confunde con otras formalidades lábiles del arte del momento. De ahí que entendamos que, pese a las reticencias de José Luis Castillejo, procedería llamar “conceptual” a este plan de lengua tan dispar que en el territorio peninsular prefigura y ensaya las obras de arte contemporáneo más estrictamente vinculadas con el término.

Con un ligero retraso respecto al área occidental, a finales de los 60 se inician en España las prácticas anartísticas (*povera*, land-art, body-art, minimal, instalación, vídeoarte,...) que desde aproximadamente 1967, cuando aparece citado en un texto de Sol Le Witt, van tomando en la ciudad de Nueva York y costas de Estados Unidos, y después en el mundo anglosajón en general, el nombre revuelto y complejo de “arte conceptual”. No cabe aquí glosar la historia y conflictividad de un término que habla más de un estado de los discursos del constructivismo que de una serie de rasgos nítidamente definidos, aunque bien podría aludirse con él a la fase de máxima aceleración de los de por sí velocísimos letrismos, situacionismos, concretismos y flujos fluxus anteriores y/o superpuestos, muy asociada a la fase crítica postestructuralista³⁴⁰. Se trata de la tendencia artística que de 1966 a 1972, según la cronología y antología de primera hora de Lucy R. Lippard, intensifica y completa el proceso constructivista de, según sus términos, *desmaterialización* de la consistente y perdurable objetualidad del arte, esto es, fundamentalmente de su preeminente visualidad, pero también de su autonomía, al enfocar los procesos, ideas, códigos, circuitos, medios y materiales de la producción artificial de objetos³⁴¹.

La *desmaterialización* que apunta Lippard consiste pues en la apertura del cierre visual que ofrecen las imágenes (cuadros, esculturas) para la rematerialización del entramado semiótico, social y estructural que conforma todo proceso significativo, o, en los términos del *Site/No Site* de Robert Smithson, consiste en desmontar la línea divisoria del *Dentro/Fuera* —y más aún, en su caso, de *artificio/naturaleza*— que para producir imágenes arranca a las obras de arte de las continuidades con-textuales en las que son producidas. El *shift* del *content* al *context* consiste al cabo en reenfocar en vez del objeto o el significado, el espacio de uso donde estos se componen, un espacio que tras las teorías de Wittgenstein parece estar constituido por los juegos de lenguaje y familias de frases entre los que se mueve el pensar. De ahí que a menudo se caracterice de “lingüístico” este tipo de nueva formalidad informe de las piezas antiguamente conocidas como Arte, bien sea en la versión dura de Joseph Kosuth y los alrededores de la revista *Art & Language*, que proponían abolir el arte de imágenes en beneficio de un arte tautológico hecho exclusivamente de conceptos sin atender en demasía a la elaboración del material plástico; bien sea en las versiones menos dogmáticas de artistas que con su práctica asienten al proyecto de borrar los límites objetuales y operar en el espacio del uso e intercambio de las cosas, en sus ideas y procesos.

La fuga más o menos drástica de la objetualidad/visualidad trae también una ética estética respecto del valor artístico más enfocada en la redimensión y remorfologización escueta y sostenible de los entornos y contextos cotidianos en los que se vive y crea que en la manufactura de objetos privilegiados por el mercado dentro del marco hiperproductivo de la era del consumo; o atendiendo a la conocida frase y llave maestra del plan conceptual emitida por Douglas Huebler en 1969, se trata de no añadir más cosas a un mundo saturado ya de cosas: “the world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place”³⁴².

Así es como este giro antiinstitucional y lingüístico propicia el paso del estado-objeto al estado-acción y la caída en *pobre* del formato. Así comienzan a sucederse en las paredes de las galerías las piezas hechas en papel, la pintura a bolígrafo, vídeos de procesos de construcción, cartas, restos sucios de acciones efímeras, obras sin objeto, tiempo sin objeto, trabajos al cabo de muy bajo coste de producción y, en un principio, poca rentabilidad comercial. Tal es el caso de, por ejemplo, los telegramas obsesivos que On Kawara envía para dar cuenta de la hora a la que se ha despertado cada día del año 1970 o confirmar un día tras otro de 1973 que sigue vivo mediante la frase “I am still alive” una y otra vez anotada; del *Libro del Pomelo* de Yoko Ono [189] o las partituras de acción de Marina Abramovic, que ofrecen instrucciones por escrito de un hacer que ya depende de quien lee, de unas acciones que se ejecutan al ser leídas. En este punto de decrecimiento, desmaterialización, degeneración y pretendida democratización de las mayúsculas del Arte, según el sueño de Beuys de que *cada ser humano sea un artista*, como se ve, las obras no se definen por el género (Escultura, Danza o Pintura) sino por la operación entre artificial y cotidiana de su hechura y escritura.

Digamos que la *desmaterialización* conceptual es casi siempre lingüística en la medida en que comprende los códigos, repertorios, combinatorias y, en efecto, los juegos de lenguaje en que se inscriben cualesquiera partes inteligibles empleadas en la construcción de una pieza, situación, coreografía, acción o, por supuesto, texto, siendo lo verbal entendido como análogo al color, la línea o el volumen. La operación conceptual es en sí misma lingüística en tanto lo son las premisas en que se descomponen y con que se construyen procesualmente las nuevas formas o estados del material empleado en la obra, incluso si éste es casi exclusivamente verbal. Es por ello que resulta complicado, y hasta quizás imposible, según Marjorie Perloff, dilucidar de qué manera *regresó al lenguaje* el arte del lenguaje, la poesía, que por las mismas fechas sucedía en las mismas ciudades norteamericanas donde estallaba el arte conceptual y en el espacio contemporáneo occidental en general³⁴³.

contestador del Giorno Poetry System; aquellas revistas que publicaban a la vez textos de Berrigan y Acconci; y a ZAJ, la CPAA, Isidoro Valcárcel Medina, Santi Pau y el Grup de Treball en el mismo plano que concretos y logófagos³⁴⁵.

Gracias a este momento de sutura de la escisión verbal/visual, en tanto las prácticas anartísticas y analíticas trabajan con los materiales físicos y abstractos del lenguaje, en unos Encuentros de Arte Contemporáneo como los de Pamplona 72 se dan cita algunos de los nombres anteriores con John Cage o David Tudor y en las paredes de las galerías se pueden encontrar poemas, poemas que hace falta mirar pero también leer y que perfectamente podrían haber aparecido impresos en un libro o grabados en una cassette³⁴⁶. Al cabo, lo que este plan de poemas y plásticos y sonidos pobres que llamamos “conceptual” vino a abolir no es la Literatura ni el Arte sino lo *sublime*, en aras de la exposición directa del material, la irradiación del aura *low-tech*, también escrita, de los procesos caseros de creación en función de una poética de la vida cotidiana que haga reemerger los contextos diarios de las cosas y las lenguas y de unas prácticas marcadamente amateur, antiinstitucionales y antiautoritarias (en los dos sentidos de “autoridad”) que supriman la división moderna de géneros, que afirmen, con Dick Higgins, una práctica ya para siempre “intermedia”.

El arte conceptual cuajó de manera poco homogénea a lo largo y ancho del territorio peninsular, desde luego que sin producir escrituras y trabajos de palabra tan potentes como los norteamericanos recién mencionados. Tal y como anota Pilar Parcerisas en *Conceptualismo(s) poético(s), político(s) y periférico(s)* –libro que ofrece el mejor archivo, catálogo, historia y cronología del plan local– “el noventa por ciento” de las poéticas conceptuales tuvieron lugar en Catalunya³⁴⁷. Al fin y al cabo era en Cataluña donde una más fértil tradición surrealista regada y cuidada por la figura de Joan Brossa y la memoria de unos años 10, como dijimos, más futuristas, podían acoger esta serie heterogénea de “nuevos comportamientos artísticos” –por usar otro término de época, en concreto el de una exposición de 1974 comisariada por Simón Marchán Fiz– de un modo, a la vez que productivo de nuevas formas, retroactivo, al volver a valorar la propia obra de Brossa, de J.V. Foix o de Juan Eduardo Cirlot³⁴⁸.

Mientras, la tradición insistente de la pintura y otra configuración local de las fuerzas culturales conforman en Madrid una deriva distinta del plan conceptual, constituida según Parcerisas sobre dos preguntas diferentes. La primera es acerca de las nuevas tecnologías, tal y como la que se plantean el arte cinético de Eusebio Sempere y el Seminario de Generación de Formas Plásticas del CCUM (vid. supra). La segunda indaga en los procesos de comunicación social y corporativa, siendo al cabo una pregunta por la semiótica de las informaciones recibidas que bien se puede resumir en el trabajo de uno de los principales agentes del plan en la capital: Alberto Corazón. La instalación multimedia *Plaza Mayor*³⁴⁹ ofrece el mejor ejemplo de un trabajo que propone, usando el nombre de otra pieza, *leer la imagen*, esto es, descrojar la imagen abriendo las significaciones que la constituyen en el uso social. Así, a una serie de fotografías del mismo punto de la conocida plaza madrileña tomadas a lo largo de varios días, Corazón añade vídeos, grabados, documentos de análisis del espacio o de lingüística, articulando un registro concienzudo del que Marchán Fiz dirá que es la “exposición más

ambiciosa del «conceptualismo» español»³⁵⁰. Por cierto que Marchán Fiz, que también vivía en Madrid, es el autor del libro clave para la consolidación en España de estas tendencias en el año clave de 1972: *Del arte objeto al arte de concepto (1960-1972)*³⁵¹.

Hubo otras zonas, como la valenciana, donde arrancaron las obras también textuales de Bartolomé Ferrando o del colectivo editor de Texto Poético, además de los colectivos de creación Equipo Crónica y Equipo Realidad que, si bien no practicaron formas de arte tan aventuradas y desmitificadoras, sí contribuyeron a generar un espacio de sospecha del genio y la autoría individuales, una reflexión conjunta acerca de los procesos de comunicación social y sus lenguajes como fuentes de un *nuevo realismo*³⁵². No obstante, el meollo conceptual se concentró en Cataluña.

La escena conceptual de Cataluña se construye, como en el caso de la escena concreta de Madrid, en torno a los eventos y reuniones de autoformación y discusión estética del Instituto Alemán; también en torno a las muestras, encuentros e “informaciones” de arte “contemporáneo” y de “vanguardia” que tienen lugar en varios municipios catalanes que como Granollers o Banyoles financian las nuevas emergencias y exportaciones que desde los EEUU hacían algunos artistas catalanes que, como Antoni Muntadas o Angels Ribé, allí se afincaron. Parcerisas fija en la Mostra de Art Jove de Granollers del año 1971 el inicio del periodo propiamente conceptual, cuya emisión y recepción habría prefigurado o simultaneado la poesía concreta/experimental, tal y como aquí también venimos afirmando³⁵³. El final del periodo netamente conceptual lo fija Parcerisas en 1975, tras los hitos de los Encuentros de Pamplona, la Documenta de Kassel a la que acuden con polémica varios de estos artistas y la exposición Nuevos Comportamientos Artísticos organizada por Marchán Fiz en 1974. Nombres propios como Francesc Abad, Francesc Torres, Jordi Benito o Antoni Muntadas comienzan su trayectoria artística en este espacio al que, por sus características quizás resuma mejor un nombre colectivo del que algunos de ellos participaron: Grup de Treball (GT). La extensa población del GT irá variando a lo largo de los tres años que duró, pero pareciera que los líderes más continuados hubieran sido Carles Santos y Pere Portabella en tanto promotores desde el inicio, miembros de más edad y portavoces frecuentes.

El GT se erige en protagonista del plan conceptual pese a lo corto de su duración, lo escaso de su obra y el carácter polémico de casi cada uno de sus pasos, precisamente por encarnar todos los dilemas de la escena local, en concreto por cargar con la tarea imposible de resolver el dilema más cautivador de la teoría y la praxis del arte contemporáneo, a saber, el problemático vínculo entre la vanguardia del arte y la vanguardia revolucionaria³⁵⁴. En un momento en el que casi cualquier propuesta artística en torno a la participación tiende a volverse una querella por el dominio y el poder en el espacio público, crece de manera exponencial la carga ideológica izquierdista, de la cual se van cargando las prácticas que más conscientemente indagan en la materialidad de los contextos y la desmaterialización de los contenidos. Y no es que la utopía antifranquista no resuene en cada uno de los planes de lengua ya descritos, especialmente en aquellos que se hacen llamar a sí mismos

“experimentales”, pero es que la formalidad abierta del dispositivo conceptual, por su estructura pragmática, es la más propensa a *delirar* las formas políticamente. En torno a 1972 y 1973 se da a conocer el GT como un colectivo de vanguardia comprometido en pensar cómo el arte pueda transformar el arte y la realidad. En esa línea de trabajo irá, por un lado, politizando las discusiones sobre arte de vanguardia, hasta el punto de convertir las reuniones del Instituto Alemán en asambleas disidentes clandestinas; por otro lado irá pensándose como organización de tipo sindical para el sector del arte, llegando a rechazar, por ejemplo, exponer en Nueva York si no es cobrando una retribución justa al trabajo de producción en vez de recibir la “plusvalía cultural” que da el prestigio de exponer en una de las capitales del capitalismo.

La crítica marxista de la institución Arte, del mundo del trabajo y de la forma estética, irá hipertrofiando el corpus de textos teóricos del grupo a la vez que reduciendo su corpus de piezas, digamos sólo en esta frase, plásticas. La difuminación de las diferencias entre la producción de análisis conceptual y la producción de piezas de concepto es, precisamente, la pinza ultrateórica que junto a la pinza ultraideológica acabará por atenazar este tipo de prácticas de arte político en general, y las prácticas de este colectivo en particular. El GT ejercerá la crítica antiinstitucional hasta su autodisolución en la Bienal de París de 1975 por causas derivadas tanto del exceso de autocritica como del momento histórico que les obliga a no firmar la pieza presentada a dicha muestra y a publicar *en blanco* en el catálogo por temor a represalias del Régimen.

Antes que nada, interesa aquí que el GT, en su condición de célula crítica y artística radical, produjo más textos que cosas o, mejor, que los textos que produjo eran cosas: carteles de propaganda a lo Kosuth que incluían definiciones de diccionario (“Repressió”, “Repressuiva”, “Repressor”), ponencias (como la que dan en el Instituto Alemán en 1974), manifiestos («Arte y contexto»), “informaciones artísticas” (Terrassa, Tarragona y Banyoles; 1973) y “documentos”³⁵⁵. Los carteles de agit-prop participaban del movimiento social de protesta contra la dictadura, las ponencias querían poner en conflicto las premisas de la producción artística, las “informaciós” buscaban difundir pedagógicamente el arte del momento y los documentos *versaban* sobre asuntos actuales como por ejemplo las cotizaciones de los artistas que participaron en la Documenta de Kassel de 1968 o la detención de los 113 miembros de la Asamblea de Cataluña en el monasterio de los Capuchinos de Sarriá (*Recorreguts*)³⁵⁶. El procedimiento que el GT emplea en este último documento suena tan clásicamente conceptual como el uso de las definiciones de diccionario en el cartel antirrepresivo: consiste en distribuir entre 113 personas las 44 profesiones que se les atribuyen en una nota de prensa para después medir en tres unidades de medida diferentes el recorrido que hacen desde que son detenidas en el monasterio hasta que son llevadas a prisión. Estos trabajos se caracterizan, además de por una mecánica conceptualista, por estar elaborados a partir del material visual y textual manufacturado en fábricas de textos e imágenes distintas de las del arte: los medios de comunicación y las burocracias institucionales. De lo que aquí se trata es, pues, de desmontar la consistencia y unidad de las informaciones públicas, para hacer

emerger de entre ellas los subtextos represivos, conflictivos y finalmente emancipadores, que también las constituyen. La operación de desmontaje, inserta en una suerte de estrategia de contrainformación, eso que pueda llamarse tras mayo del 68 “guerrilla semiológica”, viene a enfocar además de los discursos los lenguajes facticios en los que se componen las representaciones y los imaginarios hegemónicos.

Una posible operación de remontaje de estos lenguajes *documentados* por el trabajo de análisis la ofrece una sencilla pieza, *Anunciamos...*, consistente en la publicación de anuncios breves en el diario *La Vanguardia*. Usando el mismo tipo de gramática entrecortada de los anuncios por palabras, la que acumula nombres y elide artículos y conectores, abreviaturas salvajes y hasta temas parecidos (al cabo: el intercambio de bienes y trabajo), el GT construye una serie de piezas textuales que ofrecen, piden o informan de contenidos extraños a dicho contexto de enunciación:

“Busco trab. no hacinado compatible actividad artística. Llamar al Sr. Mercadeer [sic]. T. 371-39-21”, “Desearía conocer personas interesadas por este anuncio que aparece hoy en este periód. Escribir a Carles Santos c/ Nápoles 195 A. 2ª Barcelona”, “Descripciones por teléfono con datos precisos sobre situaciones experiencias fenómenos (sólo hechos reales) T. 2277920 A. Fingerhut”, “Propuesta los días 28 y 30 del pasado mes se anunciaba la utilización de este espacio de este periódico por per[s]onas interesadas opinión colaboración lector. Inter, contactos personas que tengan acceso a cualquier medio de comunicación y estén interes. Por nuestra problemáticas. Llamar hoy y mañana. Teléfono 3190930 o escribir M. Rovira C. Comercio, 64 3º 2ª Bar”, “Buscamos piso área Borne men. máx. 4.000 sin entrada Rz. D. Selz C Santos. 123 rue de Elouest París 14. T. 5338327”, “Joven buena presencia busca trab. bien remunerado todo el año conoctr. problemas arte actual Escribir Sr. Abad. Ancha 101, 1º Tarrasa Barcelona”³⁵⁷.

Si es el concepto de anuncio el que proporciona la forma gramatical y el léxico, pagar por un número de palabras en las páginas de anuncios de un diario de gran tirada supone, por un lado, la oportunidad de ocupar un espacio de publicación de mayor relevancia que aquel del que disponen los libros de poesía o los catálogos de arte, entrando en un contexto lingüístico distinto para operar allí las extrañezas; por otro lado, el pago hace que sea el precio el que pese la dimensión material de la cantidad de palabras empleada, tal como podía hacerlo el papel milimetrado de *A heap of language*. La serie de anuncios quizás pueda parecer poco sorprendente a quien la lea, pero lo cierto es que participa de la invención local de algunas de las vías de exploración de un arte-por-palabras no necesariamente vinculado a un arte-de-libros, al señalar que en el inmenso mar de lengua producida por medios como la prensa le es oportuno trabajar a los lenguajes artísticos, y que es en este particular *afuera* escrito tan definido en comparación con los *abandonos* del logocentrismo antes citados donde se libraría una de las posibles batallas por la transformación de la propiedad y el dominio de los sentidos comunes, sociales y públicos de las lenguas en circulación. Al apropiarse del lenguaje característico de estos anuncios y del canal en que éste se despliega la pieza logra hacerse con un espacio (verbal) público, hacerse *de* un espacio (verbal) público, sin necesidad de pisar la

calle literalmente, cumpliendo así con la máxima eficacia una parte del sueño de salida que obsesionaba a la poesía pública y al accionismo hispánico desde el 67. Y aunque ésta del GT no sea la más memorable de las resoluciones textuales del Momento Analítico, es una de las primeras muestras del apropiacionismo lingüístico y de la guerrilla semiológica que caracterizarán parte del arte político y lingüístico posterior, como por ejemplo el practicado por Rogelio López Cuenca (III.10).

(e) Los cuadernos de Gran de Gràcia. *Els jardins de Kronenburg* de Santi Pau

Este marco de prácticas anartísticas, lingüísticas y transgenéricas que logra instituirse en Cataluña es el único en el que llega a darse brevemente una mutación de las premisas de la poesía visual del plan concreto, tal y como estaban siendo desarrolladas desde los 60 en el resto del Estado, hacia una forma un tanto menos letrista o tipográfica. La reconexión de la tradición de la poesía visual catalana, de Joan Brossa a Guillem Viladot, con el concretismo que recobra dicha legibilidad y su entrada en el circuito del arte conceptual hacia 1972 (según Parcerisas), explica no sólo la pequeña época dorada de este tipo de escrituras en Cataluña sino la aparición en Barcelona de un colectivo que como Gran de Gràcia (GG) mezcla lo verbal y lo visual sin escindir en dos definición, soporte, criterio, valor ni preeminencia, en una suerte de formalidad minimalista bien diferente de la tendencia icónica de los concretos españoles. El grupo, que se reunía desde 1969 en un estudio situado en la calle que le da nombre, se dió a conocer en ese año fundamental en que todo pasó (1972) con una exposición conjunta en la sala Gaspar de los autores Carles Camps, Xavier Franchesa, Jordi Pablo, Santi Pau y Salvador Saura. Los mismos cinco componentes de aquella colectiva que contenía cuadros, piezas semióticas y poemas visuales serán los responsables de producir y editar después, entre el 72 y el 73, y a veces incluyendo en el equipo editor a Carles Ameller y Francesc Torres, una interesantísima colección de sencillas plaquettes, *Quaderns de estudi*, en las que tampoco importará el género de adscripción de cada uno de ellos. En la prolífica colección los jóvenes conceptuales encontrarán ocasión de publicar, incluso, textos de dos de sus mayores: *Variacions essencials: violí, viola, violoncel i percussió*, del músico experimental Josep Mestres Quadreny, y nada menos que el bello poema *Pluja* (1973) de Joan Brossa, un libro que por haber sido dejado bajo la tormenta resulta *escrito* propiamente por la lluvia, una variación más que entrañable del *ready-made malheureux* de Duchamp. Hay que decir que pese a que esta serie de cuadernos tampoco comprende los textos más memorables del periodo, probablemente sí es la que condensa de un modo más nítido la idiosincrasia del plan conceptual hispánico, cumpliendo a su vez las premisas de lo que quiera que fuera la ENE con que José Luis Castillejo soñaba casi simultáneamente: aquí el formato libro no garantiza nada de Literatura o, mejor dicho, nada de la Literatura anterior a lo que fuere el Conceptual, ese plan en el que como venimos viendo una abstracción puede llegar a escribir un libro sin requerir ni una sola letra impresa.

La colección del grupo Gran de Gràcia contiene una decena larga de cuadernos muy cortos, todos de factura barata³⁵⁸. Algunos de los libros, como el *Estudis per a un dibuix* de

Salvador Saura [195] y *Ombra: Obscuritat relativa* de Francesc Torres [196], no traen material verbal ninguno, pero en ambos el título es lo que compone la premisa de las imágenes: cuatro páginas en blanco, o *de estudio*, para el dibujo de una franja vertical en una quinta página final; fotografías de las sombras proyectadas en el suelo por tres cubos según una progresión numérica (3 sombras, 2 sombras...). En los libros que también se componen casi exclusivamente de imágenes, hay al inicio al menos un primer texto que establece el qué de lo que éstas construyen, como los *Cossos Paral·les* de Carles Ameller [197] (“per a l'explicació d'uns espais suggerits per elements simples de forma rectangular”) o las *Cinc Convergències* de Xavier Franquesa [198] (“la convergència obligada a punts donats pels límits de l'espai el qual actua como a principi ordenador”). En el caso de *Apunts per a l'estudi de les deformacions* de Jordi Pablo [199] el texto inicial describe las conclusiones aprendidas en el experimento de deformación de un cubo de gomaespuma que registran los dibujos siguientes: “sembla que una deformació queda manifestada quan en l'objecte deformat es produeix una variació de significat. És útil considerar aquesta variació de significat com la frontera entre una deformació i la següent”. Lo más singular de estos textos iniciales y lo más revelador de la cita de Jordi Pablo es que expanden la formalidad de las escuetas figuras a las que acompañan (apenas unas rayas, rectángulos o cubos) haciéndolas entrar en una dimensión lingüística, mucho más rica y abstracta, en la que palabras e imágenes, *significados y deformaciones*, pueden ser pensados como partes de algo compuesto; algo que tal vez podríamos llamar, para entender esta serie de trabajos en contraposición a meros cuadros geometrístas o a la fallida formalidad de los poemas públicos, “espacio conceptual”. Quien lea esta colección notará además que se encuentran en general pocas palabras en ella, mucho menos formas caligramáticas o excesos tipográficos. La incidencia mayor de casi todos los cuadernos se da sobre la composición espacial, la espacialidad, de elementos tan escuetos que habríamos de definir como mínimos. Ofrecen una investigación acerca de las posiciones de las cosas, incluidas las letras, en el espacio de la página (como los rectángulos paralelos de *Cossos...*), pero también en el espacio del tiempo (como ese pasar una detrás de otra las doce láminas de rayas “que formen una serie cíclica” de *Descripció* de Carles Ameller) y en el espacio del espacio – la “perspectiva” del dibujo. El sistema espacial conceptual que la serie propone va a propiciar al cabo la posibilidad de que se den traslaciones de *los textos* de tres a dos dimensiones tanto como de dos a tres dimensiones. Y así, si los textos de *Ombra...* y *Apunts...* primero habían sido objetos tridimensionales; los textos de *Triedre-Angle Recte* de Salvador Saura [200] o *Amidament* de Xavier Franquesa [fig. 201] pueden cobrar, como de hecho cobraron en los Encuentros de Pamplona, cuerpo³⁵⁹. Lejos de afirmar un *afuera* completamente exterior de lo escrito, estas traslaciones dos-tres-tres-dos vienen a confirmar una espacialidad lingüística, esto es, un *afuera en movimiento* –¿acaso no son eso los contextos?– inscrito *dentro* mismo de los textos que los deja abiertos a la variación *dimensional*. De este modo es como el plan conceptual viene a completar la ecuación analítica de *lo que ocupa un texto*, siendo la x un espacio de inscripción dependiente de factores más lingüístico-conceptuales (los juegos de lenguaje, el contexto, la pragmática) que metafórico-alegóricos (el verso, la página, la vida, la calle); sin las redundancias, repeticiones e imitaciones propias del sistema alfabético-lírico.

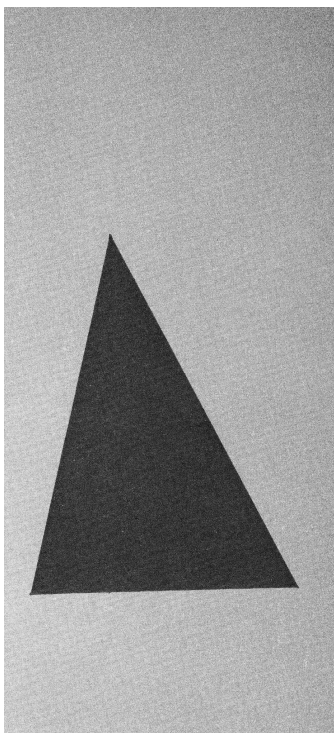


Fig. 201. Xavier Franquesa.
Amidament, 1972

La operación de perspectiva y traslación de dimensión que el espacio conceptual permite generar puede incluso observarse en el díptico de libros de esta colección que destaca por estar compuesto exclusivamente de material verbal: se trata de *Trilogia del tret* [fig. 203] y *Sis trets* de Carles Camps. Las dos obras describen minuciosamente un tiroteo entre dos hombres a lo largo de una serie de variaciones –tres y seis, respectivamente– de algunos aspectos del mismo: “L’home del lloc A apuntarà, just al cor, a l’home del lloc B. La detonació coincidirà amb la sistole del cor amenaçant...” Pese a que la apariencia de estos textos es la de prosas secas en forma de bloques justificados, lo que realizan ambos no es muy diferente de lo que realizaban los textos menos verbales de la colección: un estudio de cómo la selección y posición en este caso de las palabras solas conforma perspectivas diferentes de lo que se ve o, específicamente, de lo que se comprende en el espacio conceptual. Al igual que para describir el mismo objeto proyectado *Triedre...* presenta cuatro imágenes iguales desde distintos enfoques, la variación del díptico de Camps enfoca el mismo hecho ficticio desde distintos ángulos lingüísticos. El resultado es, claro, menos visual, pero no produce

menos espacialidad que el resto de cuadernos. La diferencia es que esta operación de producción de espacio y perspectiva, espacio en perspectiva, se ejecuta sobre el mismo material con el que se opera, el lenguaje verbal, de modo que la traslación dimensional en este caso consiste en un giro reflexivo de los significantes de *la rotura del dos* hacia *la morfología del tres*, tal como señalan algunos títulos del díptico: “atemptat al vidre”, “tridimensió de la mort” “animal, pedra o planta?”, “reflex”, “triangle”. La *tridimensión* aquí es, pues, un engrosamiento conceptual, un efecto de refracción semántica que expande las dimensiones de significación de las palabras. Añádase cómo, en el fragmento que sigue, la reflexión sobre el tiempo del disparo descubre que el espacio del tiempo lingüístico es la memoria y que, por tanto, también el tiempo de una lectura, como la lengua de una escritura, compone la *x* de *lo que ocupa un texto*:

L’home del fusell dispara contra l’home que tem el record, i la bala que li forada el cap arriba a posar-se al cervell. I abans que mort es memoria, porque l’impacte que trepana l’os és present que, seguit a un instant de mort, no pot oblidar-se.

Fig. 203. Carles Camps, «En té memoria», «VI». *Trilogia del tret*, 1972

Camps continuó practicando “poesía visual” durante bastantes años, a diferencia de Santi Pau, el otro miembro de GG más frecuentemente identificado con el término “poeta”³⁶⁰. Los dos, que habían llegado a escribir juntos un libro en 1969 (*L’influx de lynx no altera el conducte*), tuvieron devenires intelectuales y vitales diferentes. Mientras Santi Pau ligó su praxis a la teoría crítica y a la utopía política, la teoría utópica del plan; Carles Camps fue distanciándose críticamente de las premisas más comprometidas del GT, hasta que ambos

perdieron la amistad por diferencias ideológicas. Antes de la ruptura hubo tiempo para que expusieran en Pamplona 72 e imprimieran en la colección Llibres del Mal el cuerpo de sus poemas más conocidos: *La nuu*, *Contes de l'horitzó* [fig. 207] y *Els Jardins de Kronenburg* (EJK) [fig. 208]³⁶¹. *La nuu...*, un libro de formas geométricas lindas y equilibradas con textura de collage en tanto las figuras *se colorean* con fotografías de nubes, se parece bastante a *Amidament*, de Xavier Franquesa [fig. 203]. EJK es un texto de textura más bien pobre, mucho menos vistoso que los otros de la colección y que los de Camps (en tanto usa el mínimo espacio de impresión y los elementos gráficos más posiblemente escuetos) pero no obstante esconde un interesante mapa inverso del tesoro analítico hispánico.



Fig. 207. Carles Camps. *La nuu*. *Contes de l'horitzó*, 1974

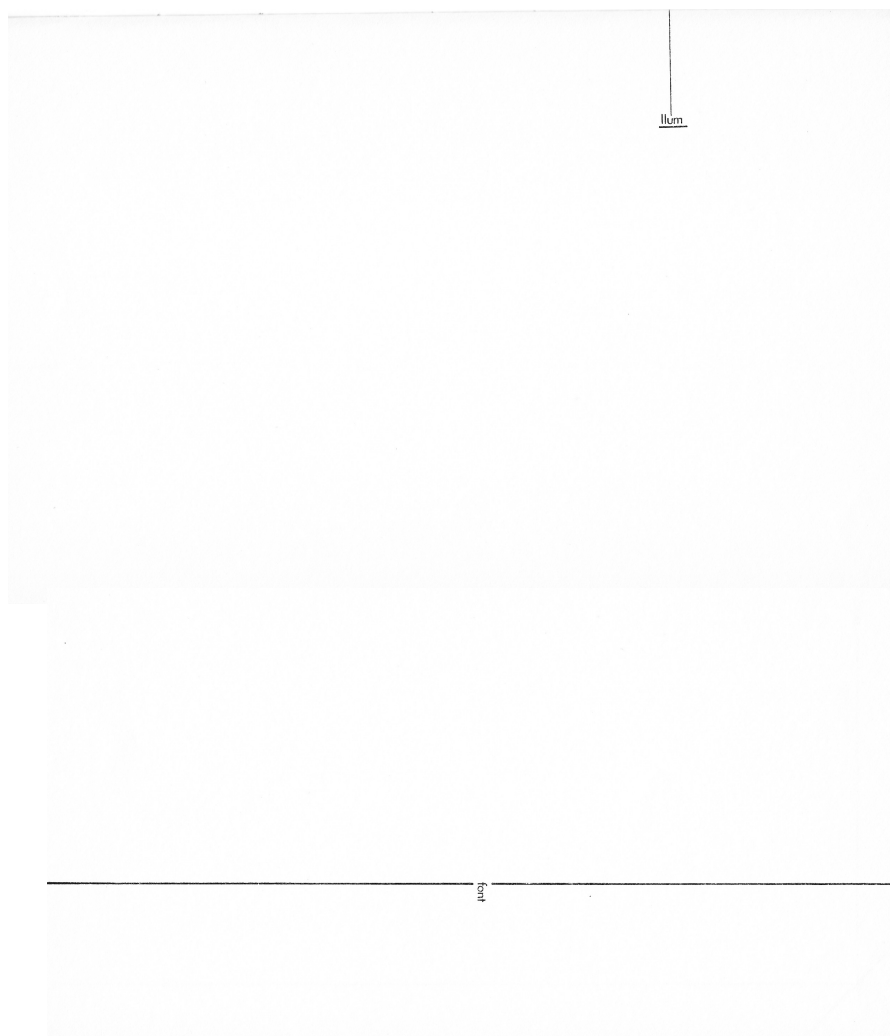
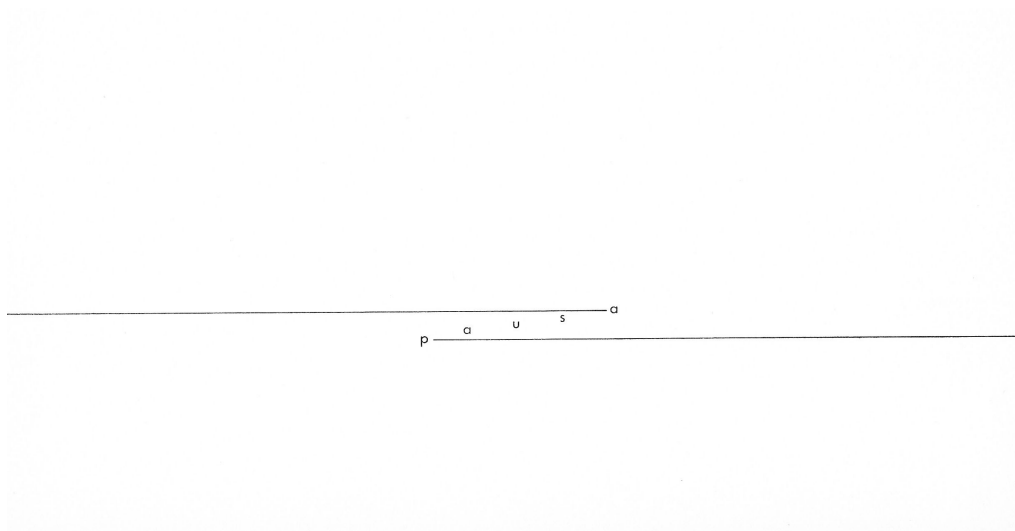


Fig. 208. Santi Pau, «pausa» (i), «llum» (ii), «font» (iii). *Els jardins de Kronenburg*, 1975

EJK fue escrito en 1970 y publicado en 1975 en la colección que dirigía Joan Brossa. El minimalismo extremo del libro apenas sorprende si se compara con el cuadernito *Canço* que en 1972 Pau había editado en la serie de Gran de Gràcia: cuatro páginas de rompimiento de la estructura lineal de un pentagrama y una quinta que contiene una recomposición metamórfica en dos versos bastante simbólicos: «una papallona / és un record simètric» [205]. El inventario de EJK consta también de las unidades más básicas: un diccionario de quince sustantivos tan comunes como “nit” o “font” y una serie de líneas rectas o intermitentes dispuestas en vertical, horizontal o diagonal. Dichas unidades gráficas, a las que según el propio Pau se quería dar “intención literaria” y con las que se probaba a levantar “la abstracción de un paisaje”, se van a componer en el plano del papel mediante procedimientos a menudo muy sencillos; en ocasiones mediante la mera transcripción visual del significado de la palabra impresa, esto es, una repetición caligramática. Tal es el caso de dos líneas paralelas que se detienen para que en el hueco de una a otra las cosa en cascada la palabra “pausa” (i); de la palabra “llum” que *cuelga* debajo de una breve línea recta que sale del borde superior de la página (i); o de la línea recta horizontal –fácilmente asociada a ‘tierra’– a la que por debajo, en vertical, le *mana* la palabra “font” (iii) [fig. 208]. Nada nuevo bajo el viejo sol concreto, diríamos, si no fuera por la sorpresa de encontrar en el prólogo que da acceso a los jardines la más sólida refutación de los vicios del concretismo escrita en el momento por parte de un poeta de la escena experimental.

En las apenas quince páginas del prólogo Pau logra identificar la trampa icónica en la que caen quienes toman como modelo el paradigma verbovisual de Apollinaire en vez de la ruptura del plano mallarmeana, la superficialidad de la que sufren los fetichismos de Bense y Gomringer –la tecnofilia, la fijación publicitaria, el economicismo, la adoración de la imagen, la falta de cuestionamiento de las relaciones de producción–, la consiguiente reducción del lenguaje a las palabras “tal como salen de la linotipia”, un “cierto matericismo” que resulta finalmente antimaterialista, pues convierte al poema en un objeto de contemplación idealista y, sobre todo, la pobreza de quienes, como Dencker, estudian (y siguen estudiando) la poesía visual sin historizar ni teorizar dicho concepto³⁶². Si no fuera porque el prólogo de EJK ofrece probablemente uno de los ensayos más lúcidos sobre poesía visual de cuantos se puedan leer entre 1964 y 1975, tal vez no resaltaría tanto la escasez de los poemas que le siguen en el libro aunque antecedan en el momento de la redacción. Es como si en la distancia entre uno y otro texto no sólo cupieran cinco años de maduración crítica y biológica sino que también se sucediera la constatación de una imposibilidad: la de sincronizar lo que se sabe, lo que se puede, lo que se lee, lo que se escribe, lo que se censura, lo que se debe y lo que se desea.

El problema es el exceso de lucidez. El problema es la falta de legibilidad. Como si se tratase de un negativo de las trescientas páginas de *Teoría de la expresión poética* que alimentan a tantas almas del lirismo nacional desde los años 50, las quince páginas del prólogo de EJK se quedan sin guerrilla urbana que las aplique por nacer justo en el año final del horizonte epistemológico que venían a revelar. El prólogo de EJK comienza comunicando una serie de premisas sobre la literatura, la escritura y el sujeto perfectamente opuestas a las de *Teoría de la*

expresión poética, además de más actualizadas críticamente. Compárense si no las citas de Bousoño (III.2) con la siguiente definición de la escritura: “Considerant, doncs, l'escriptura como una pràctica significant d'un subject històricament determinant que *amb i en* el text dóna alhora una *versió* paral·lela a la seva pràctica corporal, social, política, *subvertint amb i en* l'escriptura les resistències, les repressions, les determinacions, etc”³⁶³.

La noción de práctica significante que Pau usa es, claro, la enunciada por Julia Kristeva desde sus primeros trabajos de estudio de la poesía moderna a partir del psicoanálisis lacaniano y la gramática generativa, y contrasta abiertamente con las hipótesis de Bousoño en la medida en que propone una subjetividad histórica que no es en ningún caso un contenido mental previo y privado que ha de expresarse *luego* por medio del lenguaje, sino un movimiento permanente de autoconstitución en el lenguaje y el juego de las prácticas sociales que le son contemporáneas. Al negar la estabilidad y anterioridad de una posición de enunciación y la posibilidad de una representación mimética de la realidad interna o externa que esa posición tendría, lo que se niega es la subordinación de la escritura a cualquier intención o ideología; lo que se afirma es la posibilidad de que la escritura sea uno más de los procesos de transformación social de los modos de producción, o en concreto: el proceso de transformación lingüística de la subjetividad. Este giro teórico permitiría, en principio, ligar el plan utópico de transformación social con una práctica poética radical en su persecución del cambio lingüístico; pero he aquí que un férreo análisis marxista de la institución e historia literarias lleva a Santi Pau al atolladero generacional de constatar que las poéticas de vanguardia además de perseguir el cambio, *también* responden a la permanente necesidad de novedades de la burguesía, que la “libertad” que fundamenta el ideario de la poesía visual no es sino el correlato de la utopía liberal pequeñoburguesa. El mismo pinzamiento entre, digamos, la potencia revolucionaria del cambio literario y la impotencia propiciada por la absorción que de éste hace la institución es el que Pau descubre en la pequeña historia de la poesía visual en España y Cataluña. Así explica Pau cómo una vez superado el programa poético del Realismo, que impedía todo trabajo de lenguaje, las poéticas de neovanguardia fueron cayendo o bien en el formalismo extremo y de resultas apolítico, o bien en la ultrateorización que da en el abandono de la práctica. Según Pau, en cinco años se había pasado de la censura de la lengua catalana a la proliferación de los premios literarios, acumulándose la energía revolucionaria de la poesía visual que quería destruir la Literatura en el uso acrítico de una clase social acomodada que acaparaba prestigio simulando una ruptura inexistente. Poco más y poco menos cupo decir en un prólogo que puede ser considerado la cumbre y la clausura del plan conceptual, también el de la fase utópica del Momento Analítico, en tanto coloca cualquier análisis crítico del campo y del lenguaje de la neovanguardia en el sitio definitivo del NO. Escrito cinco años después del texto al que prologa, como un temporizador del fin activado en el inicio, viene a dejar anotada por un lado la más alta reflexión que de las prácticas constructivistas se puede leer por esa época de parte de un poeta peninsular; por otro lado, expone el pinzamiento teórico y político que deseca hasta la práctica deshidratación a las poéticas más audaces del periodo. El atenazamiento, junto a la necesidad de supervivencia económica de una generación que empieza a entrar en la edad adulta y el fin del horizonte de

legibilidad que había conseguido generar a duras penas, acabarán por ahogar la ola de prácticas poéticas innovadoras que había comenzado en 1964.

Después de los Encuentros y de manera, por tanto, extemporánea, Isidoro Valcárcel Medina se aplica a la tarea de hallar su solución particular al problema del espacio público, pensando precisamente en las buenas y malas respuestas que el público le había dado al usar físicamente sus obras escultóricas –*de mirar*– colocadas en el paseo Sarasate de Pamplona. Frente a una poesía concreta que se enfrasca en redundar o en delirar la letra hasta su desaparición, un formalismo abstracto que reduce hasta el extremo letras y figuras y un arte político acorralado por presupuestos críticos autodestructivos, el trabajo de Valcárcel logrará redescubrir la exuberancia austera de las dimensiones *exteriores* que se dan *dentro* del lenguaje; que hay, digamos, una pragmática con que *también* se escribe, donde también se escribe; que hay escritura también en el habla; que lo verbal está escrito, digamos, por lo que cualquier procedimiento que registre, use o manipule el lenguaje verbal o los juegos de lenguaje; logrará, pues, producir poesía. Tal como veremos en el capítulo siguiente y de manera acorde a las premisas del plan hasta aquí expuestas, los textos de Valcárcel se escriben mayormente en los contextos cotidianos, al rediseñar las partes verbales casi siempre más escuetas que entran en juego en los procesos de comunicación e información. Es por todo ello que consideramos a Isidoro Valcárcel Medina uno de los grandes poetas de esta colección, aunque no adquiriese todo su procedimiento en los entornos de la poesía literaria o de la poesía experimental, sino en los entornos del arte que desde los 60 toma el lenguaje como matriz compositiva y puede por lo tanto hallar formas textuales de salida del espacio escrito alfabéticamente. Tal es el arte que se da cita en los Encuentros de Pamplona de 1972 y al que Valcárcel será leal a lo largo de toda su carrera, superando el silencio y la ocultación en que se sumieron estas prácticas durante los años 80 y 90.

III. 8.

DEL CONCEPTUAL EXTEMPORÁNEO DE ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

(a) Palabra en igualdad. El ejemplo de Sarasate



Fig. 209. Alain Arias-Misson. Fotografía de su poema público en los Encuentros de Pamplona 1972



Fig. 210. Isidoro Valcárcel Medina. *Estructuras tubulares*, 1972

La fotografía más reproducida de los Encuentros de Pamplona 72 es, no cabe duda, la que muestra la cantidad de gente reunida para aquel poema público de Alain Arias-Misson del que dimos cuenta [fig. 209]. Se podría decir que, pese a los reparos ya argumentados sobre la efectividad estética del poema, la imagen que captura su puesta en escena representa a los Encuentros en el imaginario cultural con una iconicidad histórica incontestable. Por lo que aquella reunión de gente tiene de parecido con una asamblea pública en tiempos en los que el derecho de reunión estaba restringido, y por lo que tiene de asamblea una acción artística de este tipo, resuena en la imagen el deseo de ocupación del espacio que habría de pertenecer al público de ser público el espacio público. Se trata de un deseo asamblearista que, en su versión blanda sueña con el parlamentarismo y en su versión fuerte con la democracia (de la real, ya saben). Fuerte o débil la versión, los principios motores de cualquier asamblea o discusión pública de los términos de cualquier asunto, especialmente los asuntos de la convivencia, son la igualdad de cada quien y la palabra como herramienta de construcción de los acuerdos y desacuerdos de todos. Es la igualdad en el uso de la palabra, pues, un principio para la idea de lo público, por lo que un arte que aspire a resonar con un deseo de similares características y/o circunstancias requiere de la inclusión del sujeto receptor en los términos más participados y, en fin, horizontales, con el sujeto emisor. La diferencia con una asamblea de una ficción artística de este tipo (y una buena parte de lo que quiera que fueran las prácticas artísticas del 60 y 70 en Occidente experimentaron en sus carnes tal ficción) es que suspende la función-herramienta del lenguaje para pasar a enfocar las materialidades del lenguaje donde consensos, disensos, discusiones y tomas de posición tienen lugar. Que de todos los artistas y poetas

conceptuales arriba mencionados Isidoro Valcárcel Medina resultara ser a lo largo de los años uno de los más leales a la investigación en estas premisas teóricas radicales, y el más fiel a la imagen que captura una de sus cristalizaciones históricas más logradas, resulta especialmente atractivo en la medida en que él es uno de los pocos protagonistas del corpus del periodo a quien no da miedo reconocer que en mayo del 68 aún era una persona moralmente conservadora³⁶⁴. En la medida en que las formas de su obra tampoco se ven urgidas, dirigidas o deliradas por los enunciados políticos utopistas, resulta atractiva su vinculación con el sustrato más radicalmente democrático de las formas del 72; desvinculando o descargando en parte, de este modo, ideología y formalismo, conceptualismo y utopía, política e ideología, estética y política.

Si atendemos a los relatos del protagonista y a los de sus exégetas, lo que a IVM le sucedió en Pamplona fue en realidad una experiencia ligeramente diferente, no lejana pero quizás sí lateral a la de la *asamblea de Misson*, que no queda capturada en una fotografía para la posteridad. Las fotografías que sí quedan [fig. 210] y que obviamente no cuentan con el mismo número de reproducciones que la del poema público, dejan ver cómo las *Estructuras tubulares* de IVM son merodeadas y hasta aproximadas por algún niño, pero poco más. La iconicidad histórica está en estas fotografías atenuada, el rango de su emisión es a todas luces menor, pues no se alcanza a escuchar entre ellas lo ocurrido: que la gente que paseaba por el Paseo Sarasate las usó, modificando, digamos un poco épicamente, *para siempre*, la noción que sobre las mismas tenía el escultor:

Sobre [...] el gran montaje del centro de la ciudad, puedo decir que yo era demasiado ignorante como para haber previsto lo que podía pasar. Así que yo presenté una obra que podría llamarse 'plástica' y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social... Me di cuenta allí. Esa fue la repercusión y el aprendizaje.³⁶⁵

La fotografía que revela el giro de IVM desde un movimiento artístico que a sí mismo se llamaba “constructivista” —y que aquí llamaríamos “plástico” para que no interfiriera con nuestro etiquetado— hacia una práctica conceptual atenta a dimensiones materiales como la socialidad que menciona en la cita está, pues, *tomada* de la diferencia formal entre las obras anteriores y posteriores del momento del Paseo Sarasate. Esta *fotografía*, bien que metafórica, es igual de relevante que la de Arias-Misson porque historiza el momento de interferencia entre una abstracción plástica que aún basa su funcionalidad en la contemplación de un espectador y un arte o unas artes expandidas, que se basan en la legibilidad del signo para un receptor-lector. Dicha interferencia resulta tan relevante para la poética que aquí quiere describirse como el deseo de democracia *también* formal que caracteriza el horizonte epistemológico del 68. De ahí que nos resulte tan crucial como la primera acción ZAJ que, después de Pamplona 72, IVM abandone el proceder de sus esculturas para abrazar el ejercicio de un arte pobre y altamente participado en el que emerjan las relaciones cotidianas de significación de objetos y sujetos³⁶⁶. Así es como realiza luego de Pamplona sus conocidas piezas *Relojes* (1973); que consiste en 365 fotografías tomadas a lo largo de un año de relojes-calendario localizados en Madrid; y *Motores* (1973), que consiste en el registro en cinta magnetofónica del sonido del

motor de dos automóviles de distinta cilindrada³⁶⁷. Y así es como en 1977, invitado a una colectiva de quienes aún se consideraban sus compañeros en el movimiento “constructivista” en vez de con *estructuras tubulares* acude a la muestra con una frase que dictarle a un grupo de secretarías³⁶⁸. La frase, dictada mediante diversas fórmulas de permutación, podría por sí misma condensar el paso personal o fundamentalmente ético que la formalidad de IVM trae a un entorno artístico frecuentemente amenazado por un exceso de ideología:

El arte es una acción personal que puede valer como ejemplo pero nunca tener valor ejemplar
un acción es arte personal valer como puede que ejemplo tener valor nunca pero ejemplar
personal una es acción arte ejemplo valer puede como que ejemplar tener nunca valor pero
una es arte acción personal valer puede que como ejemplo tener nunca pero valor ejemplar
personal acción una arte es ejemplo como puede valer que ejemplar valor nunca tener pero
[...]

Fig. 213. Isidoro Valcárcel Medina. «s/t» (1977)

Una acción personal, de cualquier persona. Un ejemplo, no una totalidad. Una universalidad, pues, particular. El ejemplo obtenido por IVM en Sarasate es, diríamos, de origen inverso al habitual para gran parte del Arte de exposiciones: un ejemplo producido por el público para el artista – tan universal como si los transeúntes de aquel primer paseo ZAJ hubieran detenido a Barce, Hidalgo y Marchetti para preguntarles qué demonios transportaban y tan poco ejemplar como que aquellos transeúntes particulares no lo hicieron. El ejemplo de Sarasate es, entonces, la literalidad del uso que hacen de las estructuras los viandantes. He ahí el giro conceptual clave: no tanto que la obra de arte consista en una idea, o que sólo consista en una idea, a lo Kosuth; sino la necesidad de que exista al menos un receptor para *leer* con el emisor el sentido, eminentemente temporal, de la pieza que a ambos vincula.

A mi entender este giro clave del arte conceptual radica en manejar en general unas nociones de *significado* y *uso* más próximas al sentido del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas* que a la lectura que de Wittgenstein hace Joseph Kosuth en su famoso «Art after Philosophy» (1969)³⁶⁹. Es decir: que *el significado es el uso* y, por lo tanto, sólo puede ser dado en el juego intersubjetivo y, por lo tanto, no está fijo nominalísticamente; que las frases no refieren directamente eso que parecen decir, un número de objetos. Las frases ordenan acciones, señalan direcciones entre frases, forman parte de familias de frases que orientan compresiones; las frases hacen un camino entre objetos, más que un nombramiento de objetos. El uso es lo que podemos saber de lo que nos están diciendo y por lo tanto no hay una significación más definida ni determinada que esa que necesariamente va haciéndose a la vez que el acto comunicativo va teniendo lugar. En la medida en que no está estancado dentro de las paredes de una única definición, el significado ha de ser creado cada vez por los sujetos participantes en el juego. Esta noción convierte en “creativo” todo “trabajo lingüístico”³⁷⁰ realizado por cualquier participante o hablante en los juegos de lenguaje que establece en su vida cotidiana; del mismo modo que convierte al creador, profesional o amateur, en un operador de frases de origen común. El laberinto lingüístico en el que se instituye cualquier

juego del espacio social, lejos de ser “inmaterial” terreno de ideas, presenta la materialidad de los hechos lingüísticos, que son, como afirma contra Kosuth José Díaz Cuyás, “los actos de habla y las huellas de escritura”³⁷¹. Escribir *después* del giro, escribir *sobre* o *con* este material, de algún modo consiste en enfocar con mayor nitidez que cualquier otra la dimensión pragmática del intercambio verbal. Las inferencias, las implicaturas o, en otras palabras, la condición *contextual* de cualquier frase que como un torrente la mueve de sitio, la desplaza, la entrecruza, la *interrumpe*. Hacer visible la performatividad de los actos de habla es raíz obvia del arte de acción, pero es también raíz, entre otras, de una escritura textual –paratextual, en muchos casos, a las acciones– que hace visible o literalmente entinta, escribe, los contextos de aparición de las frases.

Tomemos por ejemplo *Conversaciones telefónicas* (1973), una entrañable pieza de audio que recoge la grabación de las 80 llamadas telefónicas que IVM hace a personas desconocidas escogidas al azar en la guía para informarles de su nuevo número de teléfono³⁷². En las nueve conversaciones registradas en el audio de la pieza publicado la operación inicial resulta siempre la misma: IVM marca y enuncia, sin variaciones semánticas notorias, versiones de la siguiente frase: “Óyeme. Mire usted, tengo un teléfono nuevo y quisiera decírselo a usted por si le interesa” (1); y después, cuando le preguntan quién es, responde con gran tranquilidad: “Soy Valcárcel Medina”. Cuando le preguntan a qué se dedica, “¿qué es usted?” (6), responde “soy artista”; quien insiste, “¿pero artista de qué?” (2), obtiene por respuesta “hago muchas cosas muy diversas” (2); y ante quien deduce que “es usted pintor” (6) por llamar desde su “estudio”, IVM responde “sí, en cierto modo” (6). IVM no pierde los nervios ni la risa y reitera una y otra vez la misma idea restando coacción a la proposición con que traslada su oferta: “este era mi propósito decirles a ustedes mi teléfono si le interesa bien si no pues nada” (5) o “yo se lo ofrezco simplemente no es quiera que usted lo tome” (8). Cada vez que los interlocutores anuncian con inquietud “es que mire yo no le conozco a usted desde luego” (5), IVM responde de forma lógica: “yo a usted tampoco en absoluto” (5). Ante frases tan verosímiles como literalmente posibles los interlocutores no cuelgan de inmediato, sino que persisten en su deseo de colaborar para la comprensión de un mensaje que está ausente. Prefieren suspender momentáneamente la semántica en beneficio de la pragmática, esto es, que más que necesitar la información que les promete la frase inicial, *necesitan* que una frase como esa traiga una información. Saben que en el marco de una llamada telefónica así iniciada hay, necesaria o implícitamente, una información dada que se lanzan a buscar. Los hay que persiguen el objeto perdido – ya sea una causa, un cargo (“¿pero bueno es que usted tiene algún cargo o alguna cosa?” (5)) o una información de la que no dispongan. Los hay que se dejan llevar despreocupadamente por la ola verbal de IVM para anotar un número que de algo servirá. La 2 no duda en llenar el vacío con un dato procedente de otras conversaciones y situaciones anteriores (“Usted es el gestor ¿verdad?”). Sólo la última de ellas, la 9, entiende la interferencia del lleno/vacío durante algunos segundos en los que comenta que “encuentro esto tan misterioso la verdad”. Cuando el descubierto IVM insiste (“bueno bueno pero entonces si a usted no le gusta el misterio no lo toma”) ella persiste en ir hacia el juego (“espere un momentito voy a tomar nota”) para una vez obtenido el dato mágico en seguida regresar al

orden pragmático normal (“pero usted quién es por favor pero dónde es de alguna empresa o algo de verdad es que me deja que no comprendo nada”). El juego revela que en el uso de la lengua en general, y en el orden de preguntas y respuestas en particular, no sólo operan las unidades de información sino la mecánica de interlocución con que éstas van apareciendo. Es más, la estructura sintáctica oral que al transcribir la pieza desvela demuestra la falta de gobernanza arbórea, jerárquica y piramidal que el decurso comunicativo presenta. Discordancias como “si esto es por alguna persona que tendría que llamársele o algo” demuestran por un lado la preciosa precariedad formal que la horizontalidad de la cadena hablada produce; por otro, la sólida comprensión dada extramuros de la semántica.

En el contexto de las comunicaciones interpersonales de los 70, una llamada para avisar de un cambio telefónico forma parte de los protocolos de cortesía y corrección. El problema aquí es, obviamente, que quien recibe la llamada no conoce a quien está llamando. He ahí una variación contextual extraordinaria hiriendo como una astilla la más ordinaria y anodina de las operaciones. La verosimilitud pragmática que las frases de IVM vienen a descolocar es la obediencia cortés e inconsciente a la *voz de su amo*, alguien que desde el otro lado del aparato, nos conmina a hacer un acción inverosímil. O alguien que no está presente y porta el poder decisivo (“no está mi marido y yo de momento como no le conozco ni tiene usted ningún cargo que me pueda interesar pues de momento no se lo voy a coger perdóneme” (5); “es que no está la señora y...” (8)). Que cuatro de los nueve receptores terminen por anotar el número, por despreocupación, por misterio, por qué no (“yo creí que es que era por alguna causa, claro [...] bueno pues dígame” (3)); y que la dubitativa 1 consienta tras escuchar que IVM es artista (“ah muy bien muy bien pues dígamelo”), muestran de forma delirante las formas de un sistema de cortesía tan desatento a lo que se dice que antes de atender automáticamente concede. La diversión que *Conversaciones telefónicas* obtiene del absurdo cotidiano es parecida a la de cualquier broma telefónica –haciendo cierto cierto parentesco mecánico entre chistes y poemas– tal como el propio IVM reconoce en la entrevista ya citada³⁷³.

No obstante no se trate de la más memorable de las piezas de IVM, *Conversaciones telefónicas* ejemplifica bien la mecánica de extrañamiento *contextual* que mencionábamos: la parte morfo-fono-sintáctica parece de lo más normal y hasta estereotipada, pero su parte pragmática está ligeramente alterada. Tal alteración, que es, si se quiere, un mero cambio de canal o de interlocutor, *es* la escritura. Un transformador de frases, un gesto de colocación. Como el gesto duchampiano de insertar un urinario o una rueda de bicicleta sin apenas modificar en el museo, saca la frase cotidiana de la casa y la mete en el museo. Intercambia los contextos pero mantiene la anodina literalidad de las frases. Esta pequeña variación, que en muchos casos consiste sólo en titular, en dar un título, en señalar un producto previamente existente, caracteriza tanto las formas típicas del llamado arte conceptual como, según venimos diciendo desde el principio de este trabajo, una suerte de escritura analfabética, como la de estas conversaciones, para la que la distinción entre *afuera* y *adentro* del texto ha caído en función de la exploración del lenguaje más allá de los límites impresos de la letra y el libro: una escritura escrita en el registro oral tanto como en el registro escrito, escrita en cualquier registro, en el

tiempo y en el espacio *actuales*, y, en fin, en cualquier frase o palabra una vez *transformada* su función de información. Y es que la alteración pragmática de objetos y frases no sólo ofrece la posibilidad de descontextualizar para que en ellos brille su, digamos, *readymadeness* (su *readysentenceness*) o inquietante normalidad formal, sino que ofrece la oportunidad de *salida inversa*, de *afuera* hacia *adentro*, el intersticio para la captura o infiltración en la obra de ¿un pedazo de mundo real?

(b) El (re)descubrimiento de lo ordinario. Un Nuevo Realismo

¿Acaso no sería plausible pensar que lo que un arte de este tipo dispone a la mirada y al oído es una hipotética, temporal y negociada verificación material de una hipotética realidad? “Nuevo realismo” es uno de los nombres que adquieren para sí algunas de las prácticas conceptuales de los 60 y 70, tan lejos como estaban de cualquier ejercicio mimético o figurativo, siquiera mínimamente imitativo, de los objetos cotidianos. El propio José Luis Castillejo, tan reticente a etiquetas, usa la expresión en una entrevista de 1973 como equivalente de las prácticas “más cerca de la vida” de ZAJ, Equipo Crónica, Juan Genovés o Alfredo Alcáin, frente a un Informalismo que caracterizaría el arte español del decenio anterior³⁷⁴. La idea no es en absoluto descabellada. No en vano es el enfoque que estas prácticas ejecutan sobre la ordinariidad más transparente —es decir, sobre la invisible etiología cotidiana— una aproximación formal a la vida de las cosas y a la vida de las palabras en que ésta se despliega. El descubrimiento del continente ordinario que *Investigaciones filosóficas* confirma se emparenta, a decir de Charles Bernstein, con la poesía que desde los primeros decenios del XX se ocupa de los más mínimos acontecimientos cotidianos, como la de William Carlos Williams; con la poesía que emplea las palabras más sencillas, como la de Gertrude Stein; con la poesía que opera a partir del detritus lingüístico, como el collage dadaísta; y en fin, con la poesía de todos aquellos escritores que quisieron aplicarse a transcribir, escribir o registrar parte de las hablas de la gente (especialmente de la gente que no solía contar) en el poema³⁷⁵.

De algún modo el continente cotidiano enfocado por los conceptuales resuena con el fenómeno de aparición de las frases más sencillas y claras que caracteriza algunos movimientos poéticos de la segunda mitad del XX. Y aquí obviamente no nos estamos desdiciendo de los capítulos anteriores para referirnos a las poéticas de la transparencia semántica, ni a las defensas de la claridad meridiana, ni a un realismo poco comprometido con el lenguaje; sino a una hipótesis de realismo construido sobre las palabras que real o *actualmente* se hablan, se dicen, se escuchan por ahí, en cualquier *calle*. Y “construcción” significaría aquí una operación de exhaustivo registro tanto como una transcripción deformante y una ficción antirrepresentativa. O sea, como una operación decididamente incompleta y antifigurativa, pero afirmativamente material. Así, sería rico que en ocasiones pudieran leerse algunas escrituras conceptuales a la vez que algunos socialrealismos, hiperrealismos y conversacionalismos coetáneos para colegir diversas comprensiones de qué sea lo social y qué sea un poema social, en una franja epocal en la que, a decir de Lucy Lippard, lo social es cardinal para cualquiera de los actores culturales³⁷⁶. Diríamos que para los años 60 y 70 hay un

oído atento a las frases del común, a las frases comunes, y una buena disputa acerca de la modalidad fonográfica de su escritura. La modalidad formal del Conceptual aprovecha su salida extramuros del Cuadro y del Libro y lejos muy lejos del espacio alfabético para escribir en un plano o tablilla menos diferenciada que la literaria; más próxima, quizás sí en este sentido, a la vida. O en las palabras del oráculo de José Luis Castillejo de 1972 que fue *La escritura no escrita*:

LA ESCRITURA ESTÁ EN LOS HOMBRES
LA ESCRITURA YA NO ESTÁ EN EL PAPEL
LA ESCRITURA YA NO ESTÁ EN LA TINTA
[...]
LA ESCRITURA ESTÁ EN OTROS SITIOS
EN LAS COSAS SIMPLES Y REALES Y
EN LA MATERIA

Fig. 187. José Luis Castillejo. *La Escritura no escrita*, circa. 1972

El descubrimiento del habla de la gente para la poesía no es, como vemos, un artefacto que pertenezca exclusivamente a la idea más habitual de realismo poético. De hecho gran parte de la *poesía en la calle* de compromiso comunista, o del coloquialismo más o menos sucio que de modo distinto también va a reivindicar su procedencia *de la calle*, no emplea el fraseo literal que en las calles se da, ni opera un calco, digamos, estructural o sintáctico-pragmático, del habla más allá del uso de una serie de palabras marcadas. Dichas formas de escritura muy infrecuentemente alteran la pragmática netamente literaria del poema normal; de modo que cuando en ellas penetra un pedazo de lengua, digamos, *ajena*, se limpia, se desclasa y transmuta en otra cosa. Por otro lado, cabe a veces la posibilidad de que, por la existencia de una idea previa sobre aquellos a quienes quiere hacerse hablar en el poema, se idealicen y estereotipen los mensajes, las formas y el estilo de unas frases que de ordinario revelan precisamente más opacidad, sutileza, resistencia o entreveramiento semántico – y también, por qué no, más tediosa y obstinada ordinariedad. El prosaísmo al que me refiero se observa con bastante nitidez en *136 manzanas de Asunción*, una obra realizada por IVM en 1976 [215].

La pieza tiene lugar en el centro de la capital paraguaya en plena dictadura militar. Tomando un plano de la rejilla de calles que conforma dicho lugar, IVM va dirigiéndose de uno en uno a los viandantes para que le acompañen a dar la vuelta a la manzana, dando él el primer paso que rompe la distancia entre ambos. Si alguien se niega a acompañarle, IVM realiza dos intentos más con personas diferentes. Si falla de nuevo, cambia de manzana. A cada uno de ellos le pide un poco de información acerca de algo relativo a la zona, la ciudad o el país. Si con alguno entabla una conversación interesante propone completar otra manzana. La pieza es tan escueta como *Conversaciones telefónicas*, y como casi todas las piezas de IVM requiere de un mínimo gasto de producción, pero resulta también muy efectiva en la medida en que consigue, por un lado más físico, traer un trozo de ciudad al papel mediante las anotaciones de la conversación que en ella ocurren; y por otro más simbólico, sortear el estado de tácita inhibición que atrapa a los desconocidos en el espacio público, especialmente en un espacio público sometido a vigilancia. Con el salvoconducto de ser sólo un artista, IVM ofrece un

habla. Un habla cualquiera, entre cualesquiera, para lograr así que sean los viandantes quienes compongan el texto de la pieza. El texto resultante presenta, claro está, enormes restricciones semánticas, por los motivos temporales (la corta duración), espaciales (la calle), pragmáticos (de nuevo IVM es un desconocido) y de registro (memoria y cuaderno) de unas conversaciones cotidianas poco comprometidas: “La gente es amigable. La ciudad es bonita”. “Aquí nieva, a veces. Señalando el césped de un jardín me dice que hay nieve en los pastos” [215]. La información intercambiada sigue siendo, como se ve, muy poca. No obstante la escasez semántica y la poca rutilancia formal de las frases, entre ellas va filtrándose un orden o rejilla, una retícula, acaso históricamente saturada, de la idea de país, de zona, de ciudad que en ese cuadrante del mapa algunos pudieron ofrecer al extranjero: “La prostitución está prohibida, sin embargo, es muy abundante en las whiskerías. Una de las causas de su abundancia es lo frecuente de los abandonos de hogar por parte de los padres” [215]. El resultado que va quedando dista de la espectacularidad que se le presupondría a un habla prohibida durante un estado de excepción y a la grandilocuencia de una toma de la palabra en nombre de quienes no pueden usarla. El resultado que va quedando es un banco de hablas, de frases, de palabras historizadas que de tan habituales se diría que parecen transparentes, cuando lo que *ennegrecen* es el *blanco* de nuestra percepción de lo que quiera que sea la realidad; o en palabras de Charles Bernstein:

The ordinary is blank. It's ordinary / because we don't notice it; or is it that / we don't choose to notice it? Like ideology / in a fully functioning system, the ordinary / is transparent: our parent that we cannot / see but all the more mind, take to heart.³⁷⁷

(c) Del poema y del acto poético. Adecuación

El acto poético, como os digo, no está (por fuerza ni frecuentemente) en el verso. [...] El riesgo está en aquellos que piensan que el poema es la razón de ser del poeta, y que no hay otra. Lo cual inevitablemente lleva a muchos poetas –ignorantes ellos– a considerarse los profesionales, los expertos del sentido poético.” “Recordar que el poema es un hecho plástico, en nada diferente de cruzar una calle. ¡Y ahí es, ahí exactamente, donde suele fallar el poeta!” “[...] Cruzar la calle es la primera actitud a tomar por quien desea estar en la otra acera. Pero, por el contrario, escribir poemas no es la forma adecuada de convertirse en poeta.”³⁷⁸

Pero la idea de escritura analfabética con que intentamos ofrecer una comprensión de la poética contemporánea en general y de las prácticas fuera de la forma lírica del verso libre en particular, no sirve sólo para respaldar piezas de IVM tan escuetas como las citadas hasta aquí. Me atrevería a afirmar que IVM es simple y llanamente el autor de la colección que más cantidad de texto ha escrito, en formatos tan dispares, eso sí, como una chuleta escolar [216] o el *Libro transparente* [217] que mencionamos en el capítulo sobre el plan concreto. Sólo los dos volúmenes de *2000 d. de d.c.* (1995-2000), que comprenden dos mil textos acerca de acontecimientos, ideas o motivos pertenecientes a cada uno de los años del par de milenios cristianos, convierten a IVM en un esforzado escritor³⁷⁹. Si se leen, por otro lado y como aquí

hacemos, las entrevistas, conferencias y demás textos en los que IVM reflexiona acerca de su trabajo, se puede encontrar en ellos tres rasgos que evidencian la pertinencia de considerar detenidamente la singular textualidad de IVM: (a) la constancia y consistencia del estilo discursivo con que IVM va construyendo sus ideas, mediante frases simples impecablemente hiladas que pueden en muchos casos afirmar una *perogrullada*, pero nunca afirmar nada de nada: se trata de un habla y de una escritura, de una escritura hablada y de un habla escrita, tan discernible como las piezas a que acompaña y de la que, además, se deduce (b) una idea seria acerca del arte y (c) una idea seria acerca de la escritura. Por “seria” aquí entendemos regular y sostenida, ambiciosa y respaldada por las obras aunque éstas resulten todo lo hilarantes que se quiera.

Como otros autores centrales de la colección analítica, IVM tiene más de una idea interesante sobre poesía. Él, que fue poeta de versos hasta *El libro transparente* [217], a la hora de enunciar una genealogía propia menciona “la conjunción de el arte plástico y el arte literario” heredados por línea paterna y materna, respectivamente; así como a un tío *vividor* de “extraña bohemia huertana” del que heredaría su compromiso serio con un arte de la vida³⁸⁰. De las ideas sobre poesía enunciadas en el texto-acción *Puntualizaciones poéticas* (1995) queda claro que para IVM la influencia literaria se agota o ve mermada por “la torpeza” del poeta que no sólo osa llamarse “a sí mismo de esta manera” sino que se solaza en reducir y recluir la poesía en “las hojas de papel”, “restringiendo”, al cabo, “el terreno social del sentimiento poético”³⁸¹. Nótese que para el campo literario puede sonar tan sorprendente llamar “Nuevo Realismo” al arte conceptual como llamar “sentimiento poético” a lo que sea que IVM ejecute desde Sarasate: que la idea anterior suena, por tanto, a provocación. Pero funciona. Y acierta porque nos hace pensar en dos defectos de alguna poesía poco comprometida con su hechura, a saber: su imprecisión (no sólo semántica sino fundamentalmente etiológica, pragmática, poco ejemplar, poco ligada a un sistema u orden o mundo de sentidos o a lengua alguna) y sus consecuentes restricciones enunciativas. ¿Acaso no son los sentimientos relaciones *con* y *en* el mundo, afecciones y afectos, digamos, que no se dan sin objetos ni sujetos y requieren por lo tanto de una mínima capacidad descriptiva para no sumirse en el onanismo autorreferencial, intransitivo y privado de toda común-icabil-idad?

IVM afirma que “escribir poemas no es la forma adecuada de ser poeta” refiriéndose al comportamiento ético de esa figura de poeta todavía empecinado en reproducir una forma inadecuada. A decir de este provocador paradigma o de esta provocación paradigmática, la idea de poema vendría a ser pragmáticamente insostenible para cualquiera mínimamente enterado; especialmente para ese hipotético cualquiera que quisiera, desde su lado de lector *sin poemas*, también él o ella ser *poeta*. Esta otra hipotética ética de un poeta no-así-llamado pero así activado cumple la redistributiva idea de Beuys de “cada hombre, un artista” en un campo como el poético, donde la tendencia histórica es que “cada” signifique precisamente lo contrario a 'todos' para referir 'unos pocos muy escasos'. La molestia ética y epistemológica que la distinción del poeta debe provocar en IVM le hace llegar a oponer al trono elevado el más simple gesto de cruzar la calle por un paseo peatonal, restando toda la relevancia mitológica de la figura de poeta y localizando en la vida cotidiana su nueva funcionalidad. No obstante la inadecuación formal en que para IVM cae el viejo poeta no se limita ni a su

inconcreción pragmática ni a su descabellado intento de emisión unidireccional sino a su empeño por seguir identificando, a lo Zorrilla, verso y poesía, poema y verso, o mejor dicho: poema como verso y verso como “renglón corto”. Es a esta serie de identidades gastadas y en disputa a la que pertenece el rasgo negativo de 'poeta'. Un 'poeta' que, del otro lado de la serie y de la calle, cruza tranquilamente todos los lenguajes acaso sin requerir de dicho nombre, desidentificado ya del todo:

Esto [la poesía de Zorrilla] es algo así como decir: “Soy poeta porque escribo los renglones más cortos.” Ser poeta es, sin embargo, cruzar la calle correctamente; sobre el paso peatonal, en el momento indicado, junto con todos los demás”, “Porque ese acto es poético, ¡qué duda cabe! pero es, igualmente, plástico y musical. El poeta no consigue nada por ser poeta, sin más. ¡Hace cosas que están en connivencia con todas sus circunstancias personales!. Ése es el verdadero poeta. Construyamos una imagen del poeta cruzando la calle si es un verdadero poeta lo confundiremos no sólo él cruza y, además, no es diferente de los otros que lo hacen.³⁸²

(d) Rendición de la hora. Re-adequación de afuera y adentro del texto

Que un poema no tiene por qué tener forma de verso y que un verso no es un renglón más o menos corto o más menos encorchetado, o que no es sólo eso, o que podría llegar a ser otra cosa tan sólo desplazada unos milímetros respecto de esta cosa, es cuestión que venimos pensando desde el capítulo sobre la crisis de verso novísima y desde antes, desde las disquisiciones acerca de la lingüisticidad e historicidad de la mal llamada poesía visual. Que un verso suspendiera lo que solía ser o lo que se empeñaba en repetir cual fantasma de la lírica traía, como vimos, varios problemas de poética o al menos uno de sonido y otro de gráfica y el que a ambos combina: el problema del ritmo de aparición ante el ojo y el oído. Estos eran los problemas propios del verso que todavía se escribía dentro de los límites de una página y a esta querella llamamos de “la libertad formal”. La “querella del (espacio) público” traía, como vimos, problemas graves de traslación tridimensional a las prácticas de poetas públicos y artistas atentos al porvenir del libro fuera del libro en la medida en que vislumbraban el salto pero no siempre sabían escribir sobre la nueva superficie de la ciudad, su tiempo y espacio; quedándose en una suerte de voluminosa bidimensionalidad. Según fueron resolviéndose estos primeros bloqueos formales en trabajos como los elaborados por IVM desde Pamplona 72, los recursos de escritura para la expansión de aquel verso problemático son cuantitativa y cualitativamente más amplios, pues la pragmática conceptual que consigue manejar tiempo y espacio (y su *ciudad*) de algún modo resuelve las ecuaciones más difíciles planteadas por las dos querellas del Momento Analítico. Un buen ejemplo de este punto de resolución se encuentra en algunas decisiones compositivas de *Rendición de la hora* [RH] [fig. 219], texto escrito por IVM en 1996 y publicado en 2002 con motivo del proyecto *Ir y venir de Valcárcel Medina*³⁸³. Un buen ejemplo si, y sólo si, convenimos en aplicar una lectura poética al texto de RH, valiéndonos de la amplitud y diversidad de actos poéticos que el propio IVM señalaba anteriormente.

Valiéndonos también de nuestro propio trabajo de conceptualización de las operaciones de construcción estética que, como RH, manejan material verbal.

La idea motriz de RH consiste en una proposición ambiciosa: readecuar el sistema horario mayoritario en Occidente para que en lugar de aplicarse las arbitrarias sumas y restas de una hora cada otoño y primavera, el ajuste horario a la luz solar se efectúe cada jornada: adelantando el reloj los 182 (o 183, si es bisiesto) “días de crecimiento” del año que van del solsticio de invierno al solsticio de verano y atrasándolo durante los 183 “días de disminución” que van del solsticio de verano al de invierno. Las cifras de modificación horaria son 19 y 20 segundos y se reparten a lo largo de los meses en función de si es año común o bisiesto quedando: 40 días de adelanto de 19 segundos y 142 de 20 para el año común; 60 de 19 y 123 de 20 para el año bisiesto; y 60 días de atraso de 19 segundos y 123 de 20 segundos para cualquier tipo de año. A lo largo de la primera parte de la obra el reajuste horario de cada día aparece anotado junto a la hora *real* en que tiene lugar el *verdadero* mediodía, es decir, el momento cenital del sol. “Real” y “verdadero” funcionan aquí, pues, como cualidades del tiempo de la luz y no del tiempo reglamentado por los humanos para medirla. La arbitrariedad de un cambio horario carente de respaldo solar y la inconsciencia ante la falta de coincidencia “sol-reloj” (Prefacio, 2) son los dos hechos que se quiere discutir mediante la propuesta de un uso diario consciente del desajuste. Volver consciente un inconsciente acto de gobernanza del tiempo para que refulja el extraordinario cotidiano:

El comportamiento unívoco del regidor humano excluye todo aquello que no es catalogable en la práctica cotidiana. Pero, sin embargo, se comporta de un modo absolutamente ajeno a la cotidianeidad. Cambiar la hora, aunque sea un acto que ha de afectar durante 183 días, no se vive como una situación cotidiana durante este periodo. El desfase entre la intencionalidad descubre, cuando menos, la poca imaginación del autor.

(II, 13)

La primera parte de la obra (I) consta de 74 páginas numeradas del 1 al 74. Cada página alberga varios epígrafes o piezas compuestas de los datos de adelanto (Adl.) o de atraso (Atr.) para años corrientes (a.c.) y años bisiestos (a.b.) y de la hora del mediodía (h.m.) para cada uno de los días del año. La serie comienza el 22 de diciembre y termina el 21 de diciembre e incluye un 29 de febrero. Cada pieza es titulada por una palabra o frase en mayúscula precedida de la conjunción “o”. A través de las oes todos los títulos de la primera parte quedan hilados al título primero, aquel al que nada precede: *Rendición de la hora*. Y así la idea del libro, el concepto, se va proyectando a lo largo de 366 formaciones semánticas como son, por ejemplo: “o A SOLAS CON LOS SEGUNDOS” (29); “o PANORAMA DE LA CIENCIA TEMPORAL” (29); “o UNA CUARTA DIMENSIÓN MÁS COMPARTIDA” (44); “u OTRA TRAVESÍA DEL DESIERTO” (44) (como se ve el método respeta la ortografía); “o ¡CÓMO ELEGIR EL TÍTULO AUTÉNTICO!” (49) (metatítulo); “u O TEMPORA, O MORES” (50); “o UN TIEMPO SIN GRADOS NI CLASES” (57); “o RECUPERE SU TIEMPO COTIDIANAMENTE” (59); “o REMATE” (60); “o LA REDONDEZ DE LAS IDEAS

ESTELARES” (72); “o LOS RESTOS DEL AGRAVIO” (74); “o CÓMO HACERSE DISIDENTE” (74). Como se ve, la oblicuidad referencial de las frases diverge según asíntotas que se acercan o alejan del vocabulario de la cosa (del más apegado “segundos” al más despegado “agravio”) pero que nunca dejan de describir la cosa misma. La cosa es el tiempo, o mejor, el desajuste de tiempos de medición y tiempos de luz que en *el tiempo* que creemos vivir experimentamos. Hay que decir que una cantidad nada despreciable de estas frases presenta una memorabilidad parecida o superior a la que irradia la muy poderosa *Rendición de la hora*; algunas por su precisión (“o EL FIN LLEGA EN SU MOMENTO” (10)), otras por su humor (“o FLECOS BIEN PEINADOS” (60)), otras por su descripción sociológica (“o SIEMPRE HAY UN MANDATO” (60)), y unas pocas por un tipo de divergencia semántica que bien podría rozar el lirismo (“o LA HORADADA” (53)). La contundencia y rutilancia que de por sí presentan las frases de esta primera parte, no obstante, está incompleta sin los textos presentados en la segunda parte, con los que se vinculan de un modo espacial-gráfico y de un modo semántico indirecto, o lateralmente discursivo, es decir: de un modo poético.

La segunda parte de la obra consta de 74 páginas numeradas del 1 al 74. Cada página se compone del mismo número de piezas que la respectiva de la primera parte. Cada pieza se compone de un texto de “literatura de almanaque” en el que se sentencia alguna observación sobre el tiempo, la luz, la ordenación del tiempo y de la luz, la sociología (absurda) que inspira tal ordenación, la medida o alguna reflexión acerca de la ordenación, la medida y la temporalidad. Si se atiende al tamaño variable de los párrafos de esta segunda parte se entiende la disposición gráfica de la primera parte: el interlineado en blanco del principio corresponde al número de líneas en negro del final. Digamos que la segunda parte esqueleta la primera; mientras la primera titula la segunda. Evidentemente pueden leerse por separado las dos partes, pero el ordenamiento de lectura óptimo las combina en una suerte de filtrado de una en otra, ya sea manual o de memoria, ya sea yendo hacia adelante o volviendo hacia atrás. *Flashback, flashforward*. Pongamos un ejemplo de la superposición diferida de la página 23 de la parte I y la página 23 de la parte II [fi. 219].

o DEVENIR DEL VENIR

a. c. y a. b.: 09 mar. 0^h. Adl. 20^s. (h. r.: 0^h 25^m 20^s) (h.m.: 13^h 25^m 13^s)

Consideración (dentro de los límites): En cada milésima de segundo, el tiempo es; pero en cada segundo, el tiempo pasa mil veces. De acuerdo con ello, ¿es o deviene? Indudablemente, el acto de trasladar las horas implica creencia en la transitoriedad, pero el propósito que lleva al traslado se apoya en una acendrada fe en la estabilidad.

o UNA CIFRA REDONDA

a. c. y a. b.: 10 mar. 0^h. Adl. 20^s. (h. r.: 0^h 25^m 40^s) (h.m.: 13^h 24^m 58^s)

Lo más sorprendente es que el sol lleva unos cuantos millones de años haciendo lo mismo y aún casi nadie lo sabe. Esta ignorancia es la causa de la invención del reloj.

o LA BURGUESÍA DE LA HORA

a. c. y a. b.: 11 mar. 0^h. Adl. 20^s. (h. r.: 0^h 26^m) (h.m.: 13^h 24^m 42^s)

El tiempo ha adquirido protagonismo gracias al hallazgo de la hora. Hubo que trocearlo para que se hiciera comprensible, asimilable. El paso siguiente fue revestir a los diferentes trozos o fragmentos de propiedades lumínicas: la luz nominaba al tiempo.

o LA CURVA SUAVE

a. c. y a. b.: 12 mar. 0^h. Adl. 20^s. (h. r.: 0^h 26^m 20^s) (h.m.: 13^h 24^m 26^s)

No hemos aprendido a compaginar la vivencia consciente del cronómetro con el conocimiento inconsciente del tiempo. Por eso, mover de sitio las agujas del reloj es algo que no convence a nadie.

o UNA ACRONÍA DIARIA

a. c. y a. b.: 13 mar. 0^h. Adl. 20^s. (h. r.: 0^h 26^m 40^s) (h.m.: 13^h 24^m 10^s)

Hay un campo de la marginación, el problema es que ocupa veinticuatro horas al día cada día...; mucho más que la luz solar.

Fig. 219. Isidoro Valcárcel Medina. *Rendición de la hora*, 2002

Las dos páginas 23 o, más bien, las dos partes de la página 23, resultan meridianas en su argumentación de que las unidades de medida (segundo y hora) a nadie pueden convencer completamente por lo que tiene de inaprehensible el tiempo vivido, *el segundo que deviene*, y por lo que tiene de artificial la herramienta de aprehensión, esa *hora burguesa* dispuesta para la partición de la jornada de trabajo. Esta disquisición tan sencilla y tan compleja sobre la *acronía diaria* se hace legible tanto en el todo de la página como en cada una de sus piezas, tanto en el título como en el texto, pero obtiene un mayor grosor *logopoietico* si se lee a lo largo de sus dos momentos: el momento titular junto al momento de almanaque, en el que se despliega la sentencia, que no está siempre tan directamente relacionada con el título como en la figura. La suma de uno y otro textos en el tiempo de una lectura recuerda al tipo de figuración cubista que no presenta la cosa *de una* sino en partes. La cosa nunca se recompone como una única imagen (semántica) de un único objeto exterior, sino como una lectura material de partes. En

este sentido, hay que notar cómo una de esas partes ofrece aquí una textura icónica de la materialidad de la cosa-tiempo a la manera en que un trozo de periódico lo ofrecía dentro de un cuadro cubista: los números. Nótese que aquí los números están tan lejos de querer representar unas horas como de la función simbólica de, por ejemplo, las famosas “cinco de la tarde” del famoso poema de Lorca³⁸⁴. Venidos de un código no literario y de un lenguaje no verbal, los números aquí textualizan la *suave curva* del desvío horario. Texto-números, texto-títulos, texto-prosas que componen una descripción descompuesta pero precisa. Precisa a la manera en que pedía Pound en *El arte de la poesía*: tratar directamente la cosa y no usar ninguna palabra que no contribuya a la presentación. El Tiempo, acaso la cosa más difícil de describir de entre todas las cosas, se presenta, pues, en dos tiempos. Lo que un momento promete el otro lo repromete. Lo que no cumple uno no lo cumple el otro. Lo que uno sugiere el otro lo resugiere. No hay dirección, sino oblicuidad; pero no hay imprecisión, sino temporalidad. Gracias a eso que llamamos pragmática conceptual el tiempo, su *textura* y su *paso*, es introducido en el texto de modo literal, o de modo más *literal* que *simbólico* – siendo los símbolos literarios del Tiempo tan abundantes, en los términos de Robert Smithson [fig. 31]. La operación de literalización o de *analfabetización* también logra aquí y así tridimensionalizar el espacio del texto.

Que la tercera dimensión del lenguaje *sea* el contexto entendido más allá o más acá del espacio físico como un dominio lingüístico dado por una situación de lectura, es algo que apuntamos a propósito de un par de libros del GG, pero que se confirma con mayor nitidez a propósito de RH. Y no porque RH no sea nada literario, sino por el uso literal que hace de códigos y lenguajes no literarios; uso que suspende o, mejor, corre un paso más allá o más acá la frontera del *adentro/afuera* textual que se venía desafiando desde la reorganización del sonido y del espacio gráfico del poema que es *Un coup de dés*. Mientras que las formas de collage y manifiesto de las vanguardias futuristas –así como especialmente el *ready-made*– consideraban abiertamente la existencia de una exterioridad o ámbito de la recepción, el estallido de las prácticas *intermedia* desde finales de los 50 consolida este tipo de operación *sobre* o *con* cualquier uso. A partir de las prácticas de ese mundo de formas, sujetos y sentidos que llamamos Momento Analítico, se consume o se cumple un modo de trabajo para el que el texto y el objeto pueden ser, y son, una producción derivada del contexto. O en las certeras palabras del artista Hans Haacke, sustituyendo “something” por ‘objeto’ tanto como por ‘texto’:

- ... make something which experiences, reacts to its environment, changes, is nonstable...
- ... make something indeterminate, which always looks different, the shape of which cannot be predicted precisely...
- ... make something which cannot “perform” without the assistance of its environment...
- ... make something which reacts to light and temperature changes, is subject to air currents and depends, in its functioning, on the forces of gravity...
- ... make something which the “spectator” handles, with which he plays, and thus animates it...
- ... make something which lives in time and makes the “spectator” experience time...
- ... articulate something natural...³⁸⁵

El resultado de introducir la situación *extendida* de lectura en la ecuación resulta en una posiblemente definitiva tridimensionalización o espacialización (y hasta naturalización... en un gesto cibernético) de la superficie textual por más que ésta, como RH, parezca mantenerse entre los límites del soporte libro. De alguna manera RH sintetiza los planes de lengua hasta aquí expuestos. RH está *escrito escrito* en caracteres alfanuméricos alfabéticos dispuestos sobre un espacio gráfico y sonoro analfabético similar al que redescubriera y practicara la poesía concreta, pero ordenado según una pragmática prestada o deslizada de otros lenguajes, códigos y juegos de lenguaje – en este caso, de la Física y del Almanaque. A esta pragmática es a la que llamamos “conceptual” para marcar la expansión material que esta fase de las artes (anartísticas) supone también para la poesía (analítica). A partir de esta fase de la marcha no importa, de hecho, el formato que el texto va tomar, libro o fuera-de-libro, audio o imagen, texto o texto-en-blanco; sino las operaciones que el texto expandido realiza también *allí*, en el terreno semiótico extendido. RH no está escrito, pues, sólo en el libro, en las palabras y números del libro, sino *en* al menos otro par de sistemas, el horario y el solar, y en otra literatura, el almanaque. Es un libro *no escrito*, en los términos de Castillejo. No trae *adentro* lo de *afuera*, pues es un libro escrito *afuera* además de *adentro*: en el orden de uso de las convenciones sociales, “las normas sociales y las leyes de la Física”³⁸⁶, y en el orden de uso de los libros.

El registro de texturas resultante de emplear una pragmática diferente a la del poema clásico (i.e., el verso más o menos libre) es tan variado que no puede ser siquiera abordado. Quizás sí pueda resonar en la memoria de algunos lectores un cierto tipo de gráfica, una estética diagramática, que comprende tanto las partituras de acción y/o música como los derivados textuales de performances, situaciones o procesos de trabajo realizados por las artistas *intermedia*. Es el caso de la *Suite by chance (Space Chart Entrance and Exit)* [fig. 220] que el bailarín Merce Cunningham anota en un pedazo de papel cuadriculado: unas cuantas casillas numeradas y en cada una de ellas, marcas del paso, trazos del movimiento de entrada y de salida, la carta de navegación de una coreografía revolucionaria que cabe en un bolsillo³⁸⁷; es el caso de *The Standard Corpus of Present Day English Language Usage*, ‘El corpus estándar del uso del inglés actual’ [221], “organizado según la longitud de las palabras y alfabetizado dentro de la longitud de la palabra” – es decir, un corpus de vocabulario tomado de los medios verbales cotidianos ordenado según un parámetro distinto del alfabético, pero de funcionamiento igual de arbitrario que el alfabético³⁸⁸; es el caso de las partituras alfanúmericas para piezas musicales o, mejor diríamos, para piezas de *teatro musical* ZAJ, que Walter Marchetti publica en *Arpocrate seduto sul loto* [fig. 224]³⁸⁹. Y, un paso más allá, es también el caso de los «Poema[s] de los números primos» de Esther Ferrer: texturas escritas en números y líneas a partir de la estructura matemática infinita que proporcionan los números primos [fig. 225]³⁹⁰. Todos ellos cartas, planillas, planos, textos, compuestos en un espacio más que bidimensional y más, mucho más, que melódico. Recomposiciones todas del material alfanumérico a partir de esquemas de discursividad distinta a la literaria, diagraman una espacialidad extendida a toda clase de exteriores (por ejemplo el suelo de un bailarín) y códigos (por ejemplo matemáticos o alfabéticos). El concepto o idea de composición de cada una de ellas funciona como una *constrainte* gráfica además de como una organización semántica, articulando una rejilla de

disposición de los elementos que obviamente en nada depende ni del metro, ni del sinverso ni del verso suelto naturalizado.

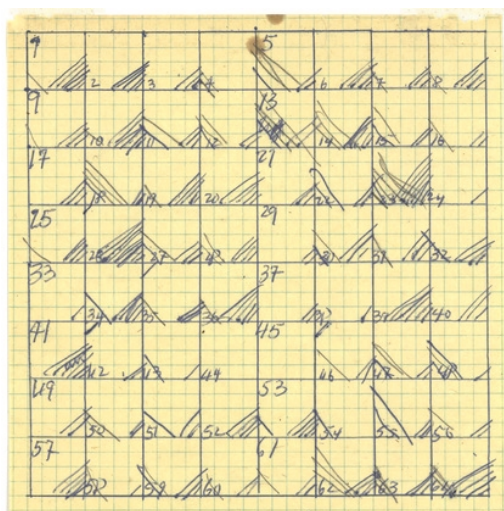
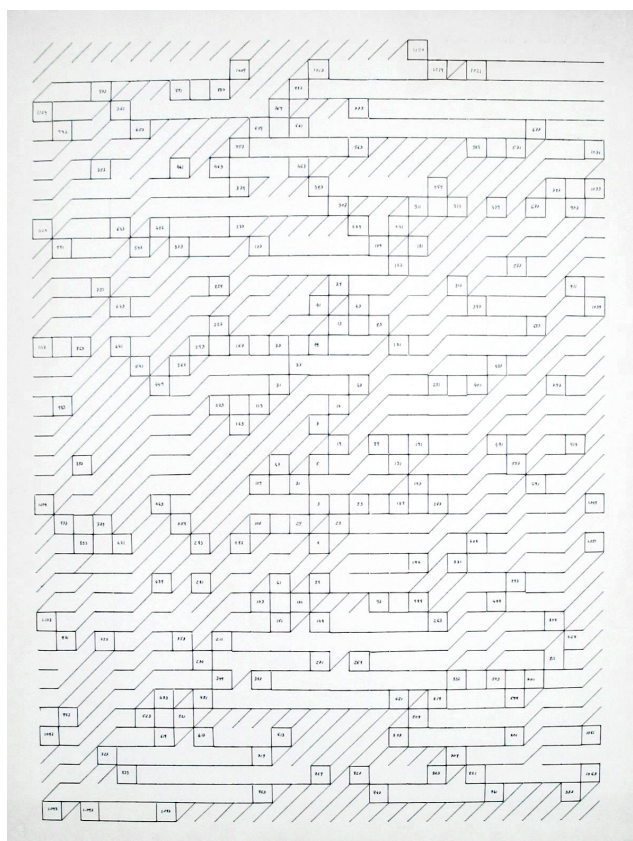


Fig. 220. Merce Cunningham. *Suite by chance (Space Chart Entrance and Exit)*, 1952

Fig. 224. Walter Marchetti. *Arpocrate seduto sul loto*, 1968

Fig. 225. Esther Ferrer. *Poema de los números primos*, 2000

[m]	1568	[g]	1718	[g]	295	[c]	7	[z]	1774	[r]	29	[z]	2	[a]
1	[o]	1718	[v]	3	[z]	82	[d]	888	[h]	88	[o]	6	[r]	228
[c]	1	[h]	8	[d]	297	[e]	2	[p]	81	[u]	9	[l]	993	[t]
1556	[b]	33	[g]	1566	[r]	64	[i]	673	[t]	4	[n]	9	[o]	581
[b]	73	[n]	1674	[m]	864	[m]	40	[v]	8	[g]	961	[m]	2	[q]
59	[u]	341	[v]	6	[s]	907	[f]	34	[m]	94	[r]	416	[f]	26
[c]	878	[s]	287	[h]	1237	[f]	94	[r]	2	[s]	1430	[r]	32	[l]
52	[v]	1157	[m]	20	[z]	1056	[f]	758	[u]	94	[v]	439	[n]	1111
[n]	1	[s]	866	[m]	6	[o]	561	[d]	1534	[e]	602	[m]	4	[f]
6	[t]	1091	[g]	9	[t]	5	[s]	1161	[h]	3	[c]	355	[c]	1020
[e]	23	[b]	78	[v]	5	[c]	452	[l]	1409	[s]	61	[h]	3	[t]
246	[c]	60	[e]	175	[f]	1048	[o]	740	[u]	20	[b]	995	[b]	8
[s]	2	[s]	1	[r]	44	[g]	9	[m]	6	[h]	4	[i]	1574	[g]
24	[g]	1683	[d]	191	[c]	8	[h]	2	[d]	18	[s]	62	[h]	734
[t]	108	[h]	64	[e]	18	[g]	5	[a]	35	[o]	3	[f]	7	[v]
420	[e]	349	[s]	7	[g]	834	[t]	6	[l]	6	[u]	60	[n]	62
[c]	1261	[z]	1636	[t]	99	[m]	6	[r]	15	[t]	1474	[d]	1191	[r]



Los textos mencionados no son los *renglones cortos* de los que hablaba IVM, entre otras cosas porque su molde es *otro* del literario, otro del normal-poético, otro del lírico; y su dimensionalidad gráfica es *otra* además de la página concreta. En este sentido analítico también cabe entender el uso *otro* de la forma-prosa y de su discursividad lineal, argumental, lógica y estructurada. Sobrescribir la prosa de códigos tan estables como el del almanaque resulta una

operación tan lejana a cualquier acto de versificación (a la antigua usanza) como cercana a un hipotético acto de poetización de un texto cualquiera y de, en fin, los juegos de lenguaje que configuran la vida cotidiana. La interferencia *poética* de la que hablamos consiste, pues, definitivamente, no en un formato predefinido sino en un salto: en una acción capaz de operar entre lenguajes, siendo las llamadas lenguas naturales sólo algunos de los lenguajes que es posible manejar. En este sentido, el tipo de despliegue exmétrico ('exterior a la métrica') del que aquí hablamos remite en lo formal básico a aquel poema *en tabla* de Fernando Merlo [fig. 90], pues como aquel supone una ruptura de la linealidad semántica, una redistribución de las unidades semánticas a lo largo de una gráfica *abierta más que horizontal*. En función de una pragmática de lectura *más que literaria*. Que el de Merlo estuviera contenido en un libro de poemas y los textos recién citados no (o *apenas*)³⁹¹; resulta, pues, tan justificado como que Esther Ferrer llame a su composición de números primos "poema". O como que ninguno de los dos, pero sí nosotros, decidan nombrar con tal etiqueta estos textos. De lo que estamos hablando es sin duda de algo más arriesgado que una nomenclatura clasificatoria. Hablamos de la más aventurada salida al frío desde el resguardo melódico-metafórico de la lírica. Hablamos de unos usos compositivos que expanden buena parte de las nociones de frase lingüística, superficie textual y ritmo poético que solían existir antes de *Un coup de dés*. Unos usos que confirman que desde entonces cualquier libro se construye *fuera del libro* también³⁹². Incluso (o sobre todo) en las esferas del universo, como RH hace humildemente:

o LA INTEMPORALIDAD DEL ERROR

En el preciso momento en que el calendario anuncia invierno, el sol comienza a hacerse presente cada vez un poco más. Y cuando la llegada luminosa del verano, el sol decide alejarse de nosotros, aunque lentamente. Esta insuperable compensación es la que, pobremente, intenta manifestar la propuesta de este libro.

(I - II, 9)

(e) Una ética estética para un *impasse* político

De vuelta a la tierra, quien espere encontrar en RH o casi en cualquier otra obra de IVM enunciados explícitamente políticos o ideológicos como aquel *Okupa y resiste* que usó en una pieza de 1987³⁹³, se verá sorprendido por la escasez, especialmente si compara con la proliferación de ellos desde 1964. Las frases que ofrecen un juicio sobre los acontecimientos del común aproximadas o similares a la fraseología típica del análisis político de alguna manera tratan los fenómenos menos coyunturales pero más estructurales, por ejemplo: "Si no estamos alerta, el tiempo vital será cada vez más consumido por el dinero. Pero queda una esperanza doble: Por lo que se ve, ni la luz se compra con dinero, ni la inteligencia le encuentra sustituto" (II, 10); "Agenda y calendario son dos palabras desprestigiadas por el uso «capitalista». Almanaque aún no ha caído en la moda. A pesar de ello, ha llegado el momento de reivindicar la cultura de almanaque" (II, 20). Las dos frases ejemplifican bien que detrás de las demás frases de RH por supuesto hay una idea de Sociedad, Economía e Historia, si se quiere, desde la que se toma posición sobre las cosas; pero también que esta idea, digamos, acerca de la

praxis de la convivencia, incide en dos puntos no tan habituales del modelo clásico de análisis marxista previo a mayo del 68: las formas de vida y la creatividad como vía para, si no transformarlas, hacer algo más consciente de dónde y cómo se vive. La acción y el humor de adoptar y reivindicar la palabra “almanaque” como herramienta culturalmente anticapitalista, o mejor, excapitalista, o mejor, *rarocapitalista*, como extrañeza al bucle de modas, representaría bien un proceder subversivo poco espectacular en el terreno del discurso, desde luego que alejado del vector ideológico que hipostasió el GT para el plan conceptual. Sin embargo, en el terreno de las prácticas artísticas IVM destaca por una radicalidad bastante notable, que le ha llevado a ser un autor de renombre sin apenas obra expuesta en museos ni en completas retrospectivas³⁹⁴. Y no son pocas las piezas de IVM señalables por su eficacia política.

Entre las más sonadas acciones de escueta oposición a eso que RH definía como el poder rector del dinero sobre todos los órdenes, incluso o sobre todo el temporal, podríamos recordar: que invitado en 1996 a exponer en el Museo Reina Sofía puso como condición acceder a los presupuestos reales de las últimas muestras del museo y que, ante la negativa del Reina Sofía, inició una reclamación de transparencia al Ministerio de Cultura, el Congreso de los Diputados y el Defensor del Pueblo, que fue quien le dio la razón; que quiso exponer en una Fundación a coste de mil pesetas y que la Fundación se negó por exceso de baratura; o que invitado a exponer en el MACBA, IVM optó por pintar de blanco una pared blanca de 50 metros cuadrados con un pincel muy fino cobrando al precio por hora de un pintor de brocha gorda³⁹⁵. La cualidad política de estas decisiones es a la vez y a todas luces estética, pues cada una de ellas va inscrita en la formalidad efímera, situacional, horizontal y povera de las piezas. Es decir, ¿tendría sentido que aquel que se declara igual a cualquiera que cruza la calle entre de lleno en el sistema de desproporciones de valor del mercado del arte contemporáneo? ¿Que aquel que muchas veces requiere de la participación directa de quien asiste para el acabamiento de la pieza desfase su remuneración? En el caso del proceso contra el Reina Sofía la coherencia material entre la idea de lo que un artista/poeta sea ('cualquier ciudadano') y la idea de lo que un espacio público de intercambio haya de ser (al menos transparente) ofrece, además de una buena idea de igualdad y tal como siempre quiso IVM, un buen ejemplo. Un caso pequeño en el que se dejan ver las condiciones efectivas en que lo público, la organización estatal de lo común, está teniendo lugar. De modo inverso a la tipología conceptual del GT, que tiende a imitar los ejemplos formales de la política (como por ejemplo el cartel), en esta tipología el ejemplo se dirige desde el hacer del arte hacia el hacer de la política³⁹⁶. Un ejemplo de la poética a la política. Un ejemplo político de la poética. Le invitaron a exponer su nombre de artista en el Reina Sofía y consiguió exponer bajo su firma la opacidad económica de toda una institución pública. Desde luego no es un “NO” como el de Santiago Sierra, como no son, y porque no son, similares sus estéticas³⁹⁷. La obra de IVM carece del gesto y el enunciado confrontacional, del espectáculo en ninguna de sus maneras, del shock. Ofrece, al contrario, un desmontaje crítico micrológico de las formas legitimadas de arte, de la institución artística, de los usos cotidianos del espacio público, y, sobre todo, de los asuntos de el/su tiempo en tanto éstos constituyen para IVM la estructura relacional básica. Si la diferencia conceptual entre ética y política cobra aquí un sentido es para subrayar un compromiso formal con las

condiciones del comportamiento cotidiano que contrasta especialmente con el modelo utópico que veníamos relatando y del que el trabajo de IVM se desliga.

De hecho existe un texto bastante contundente de IVM en contra de la utopía. O mejor dicho, en contra del utopismo. Se titula *Utopía* y también está incluido en el libro *3 ó 4 conferencias*³⁹⁸. Si queremos ser aún más exactas y hacer justicia a la ausencia de enunciados explícitamente políticos en la obra de IVM, tendríamos que convenir en describir el texto como una andanada contra el modelo *futurista* de praxis cotidiana que produce la utopía. Contra la posposición o postergación a un hipotético espacio “futuro” de los asuntos de toda índole que urge resolver en el presente: “es porque el presente no me cuadra por lo que planifico el futuro”³⁹⁹. Si esta diatriba contra el descompromiso práctico de la teorización utópica en la que IVM incluso emplea las palabras *cobardía* y *evasivo*⁴⁰⁰ trae algún recado para alguien en concreto es algo que se escapa a mi lectura. A la altura de 2002 el gesto crítico no puede referirse ya tan directamente a la política de los 70, como, en todo caso, a un resto moral de aquella época: aquellas costumbres “utopistas” de cada quien que dedicado “a la elaboración del plan futuro” pospone “el verdadero territorio del hombre, el día a día”⁴⁰¹. La alternativa propuesta consiste en una toma de tierra que es, de nuevo, una toma de tiempo: la proyección de un ejemplo que no pretenda de sí mismo la totalidad ni mucho menos la Verdad con mayúscula sino una verificación actual de las condiciones cotidianas. “Soy del parecer de que un acto lúcido sobre la actividad cometido por alguno de nosotros esta tarde”, dice IVM, “suplirá ventajosamente la función de ese plan en el que estaríamos embarcados, embarrancados”⁴⁰².

La ruptura-apertura de la estructura teleológica futurista, la desplanificación de todo plan que esta frase propone caracteriza mejor que bien una posición ante la cosa pública sin duda destensada con respecto a los objetivos largoplacistas de transformación. Sin duda comprometida con cada situación artística en la que una invención no muy espectacular, pero lo bastante efectiva, pueda cambiar alguna noción sobre las cosas que a todos incumben⁴⁰³. Lejos de delimitar un ser la actividad artística de IVM delimita un estar muy situado. Tan situado que al cabo vincula su exclusivo compromiso práctico con las condiciones del devenir cotidiano, el aquí y el ahora como únicas tomas de posición, digamos. Sin prebendas ni privilegios. Sin videncias ni arrebatos. Sin contemplación/es. Un uso de mundo que no insiste en abusar – aun en los pocos casos en los que la condición de artista ofrece la posibilidad. Un estar seco entre las inundaciones de labilidad acomodaticia que para los 80 y 90 se suceden, trocando por su lado y de otro modo la utopía de bienestar social. Y no se trata éste de un estar inconsciente sino quizás bastante preclaro. Preguntado acerca de algunas obras de 1991 y 1992 que define como “perogrulladas”, IVM no duda en describir así su hacer contracorriente, bien que poco espectacular, en aquel momento:

Yo no intento hacer perogrulladas; las perogrulladas me salen, porque, en un ambiente mixtificado, contaminado y sin sentido, cualquier cosa discretamente auténtica se convierte en una perogrullada.⁴⁰⁴

La posición de IVM ante la cosa pública podría entonces resumirse en: (a) el presente más concreto, el de *esta misma tarde*, como único espacio legítimo de proyección de proyectos creativos; (b) el ejemplo más escueto como forma responsable de intercambio público que ha de (c) tener lugar en condiciones de horizontalidad e igualdad apartidistas y aideológicas. De lo más democráticas, añadiríamos, a la manera en que lo decíamos para describir los usos que efectivamente se dieron en el paseo Sarasate; los deseos de la fuerza concentrada alrededor de Arias-Misson. Y si el desligamiento de los enunciados y modelos utopistas suponía una diferenciación de IVM con las últimas formas del Conceptual ideológico de los 70 (con el GT, básicamente); la persistencia en las formas y texturas más características del Conceptual de los 70 va a desligarle de gran parte de las propuestas artísticas durante gran parte del periodo que llamaremos postutópico y que comprende las vueltas al orden lírico y plástico que se da de 1973 a 1983 y los nuevos planeamientos de salida que se articulan desde entonces. El más férreo defensor del ajuste temporal se vuelve, pues, extemporáneo en las neofiguras, neoexpresivismos y Movidas de los 80; así como en el trasiego de las guerrillas semiológicas y artes guerrilleras de los 90, de las que no es ajeno pero sí es texturalmente distante. En un periodo de repliegues, reflujos y desorientaciones IVM ejemplifica una suerte de *tercera vía* conceptual de dimensiones menos épicas pero acaso sostenibles. Una ética estética para un impasse político. Una política ética para un impasse estético. IVM procede a seguir peleando las formas que entiende acertadas, procede a renovar su compromiso con el alma de las fotografías de Pamplona 72, pero achicando, o mejor, modulando, las nuevas medidas del campo de batalla. La obcecada persistencia de IVM en las premisas de perogrullo que se dio a sí mismo en Sarasate será una de las claves de la transmisión constructivista en la era postutópica con que este relato continúa.

D. LATRA
NSMISIÓ
NCONST
RUCTIVI
STAENLA
ERAPOST
UTÓPICA

LA TRANSMISIÓN CONSTRUCTIVISTA EN LA ERA POSTUTÓPICA

III. 9.

LA VUELTA AL ORDEN LÍRICO.

RE-ENTRADAS 1973/1983

(a) A partir de una polémica entre Antoni Tàpies y el Grupo Conceptual



Fig. 227. Salvador Saura. Obra bajo las cúpulas desinfladas de los Encuentros de Pamplona 1972

El 1 de julio de 1972 alrededor de las cuatro de la mañana José Luis Alexanco, uno de los organizadores de los Encuentros de Pamplona, fue avisado por teléfono de que alguien había rajado una de las cúpulas neumáticas de Prada Poole. Según Iván López Munuera, fueron “las fuerzas del orden” las que después “decidieron apagar los generadores que las mantenían en pie, provocando la caída de la estructura y su rajado total, al descender sobre los postes que sostenían la exposición *Propuestas, realizaciones y montajes plásticos*”⁴⁰⁵. La prensa de la mañana atribuyó al viento la culpa del desinflado, pero parece que de haber preguntado al arquitecto se habría encontrado modo de conservar este curioso espacio expositivo. Los problemas de ingobernabilidad a los que exponía un lugar así de excepcional e hiperpoblado debieron de motivar la decisión policial en connivencia con los deseos de la familia Huarte, que ya había impedido la celebración de un “coloquio no autorizado” dentro de la Cúpula⁴⁰⁶. La querrela de lo público que vertebraba la investigación de los Encuentros alcanzaba así uno de sus límites más previsibles: el de la regulación coercitiva del espacio urbano. La obra de Prada Poole se vino abajo tras tan sólo dos días de una vida que comienza con problemas técnicos y termina acuchillada. Bajo las lonas de las carpas de colores quedaron enterradas las formas de unas piezas cuyo inventario todavía nadie ha conseguido cerrar. A día de hoy resulta imposible conocer con exactitud qué se expuso y qué no; qué quedó sin terminar (como *Triedre-Angle Recte* de Salvador Saura) y qué quedó terminado; quién estuvo, quién no estuvo, quién dice haber estado sin estar, quién estuvo y no aparece mencionado, etc. El recuerdo se

ha difuminado de modo tal vez coherente con la magnitud que alcanzó la fiesta. Pese a que el lenguaje conceptual siguiera vigente hasta el año 1975 y más allá (hasta 1982), lo cierto es que con la clausura de los Encuentros de Pamplona comienza el declive de la ola constructivista que se levantara en 1964.

En 1973 ZAJ, epíteto y epítome e hilo conductor de esta historia, emprende una gira por los Estados Unidos con la ayuda de John Cage y Merce Cunningham. El viaje supondrá el inicio de una salida progresiva del mapa peninsular, en el que cada vez actuarán con mayor intermitencia. En ese mismo año tiene lugar en la prensa una polémica entre el pintor Antoni Tàpies y el “Grupo Conceptual español” [228]⁴⁰⁷. Esta polémica es bastante interesante porque no sólo documenta uno de los pocos cruces de caminos de los planes de innovación lingüística que aquí hemos presentado, sino que ejemplifica la vuelta al orden formal (y político) que irán acometiendo las prácticas artísticas y literarias del momento. La polémica de Tàpies y el GC/GT avanza un cierto modelo discursivo del nuevo régimen cultural posfranquista, que por entonces ya se está gestando en Cataluña y en España. De ahí que cuente con todo el interés documental a la hora de elaborar una historia de poéticas peninsulares, es decir, una historia de las ideas que escriben, leen y deliran una parte historizada e ideológica de los textos y que instituyen una parte de su horizonte de recepción.

Inicia la polémica Antoni Tàpies al publicar un artículo en el diario *La Vanguardia* titulado «Arte conceptual aquí»⁴⁰⁸. Más allá o más acá de las típicas rencillas personales que seguro también traman el texto, el artículo se estructura como una descalificación de las últimas propuestas artísticas que, según Tàpies, habrían hecho una versión local bastante peor de la tendencia conceptual internacional. Tàpies no ve excesiva consistencia en las premisas de indeterminación formal de las “nuevas maneras de presentar el hecho artístico, poético, teatral, sonoro – o todo a la vez, o solamente en forma de proyecto”, pero se cuida de distinguir las obras de un Vito Acconci o de un Dan Graham de la ingenuidad “risible” del plan de los conceptuales catalanes. La división entre ambos corpus hecha por Tàpies no sigue ningún criterio estético sino que atiende a la presunta ferocidad de los discursos antiinstitucionales (contra las contradicciones sociopolíticas del arte en el sistema), antimercantilistas (contra “tinglados de marchantes y museos”), y antiacademicistas (contra Miró y Picasso) que orientan el plan, como si precisamente éstos no fueran sus rasgos más internacionales. La historización particular del conceptual español que hicimos en el punto anterior revela la marcada absorción y desecación local de estos discursos por un espacio ideológico limitado a los muros de la querella antifranquista, pero el juicio que Tàpies les aplica justamente se caracteriza por elidir este cerco, deshistorizándolos y neutralizando así los contextos que pudiera compartir con ellos. La estrategia de deshistorización que hace el mayor (en edad y prestigio) va a pasar por dos argumentos falaces clásicos. Uno que apela a la antigüedad eterna y otro que apela a la antigüedad de la tradición nacional, a saber: que los *rituales* del arte fuera de formato existen desde siempre en los cultos religiosos y que el conceptual ya existía desde antes de los jóvenes conceptuales, o en resumen, que ya lo hacía Brossa *desde siempre*.

Los dos argumentos de Tàpies no vienen vacíos. Es obvio que los constructivismos de la primera mitad del siglo, de Marcel Duchamp al primer Brossa, proyectan y procedimentan el lenguaje que emplearán los constructivismos en torno a 1968. Y es obvio que en toda obra artística, por más moderna que sea, persiste un valor cultural-relacional arcaico, como también un resto de disciplinamiento clásico. No obstante, estos dos argumentos vacían totalmente, y hay que añadir, con dolo, las particularidades históricamente más específicas y novedosas de la forma de arte que intentan destruir con dicha descripción. El movimiento de Tàpies lograba reducir a moda juvenil, a “actitud”, a vanguardismo “destrutivo” que “en arte ya ha sido suficientemente experimentado, valorado y sobre todo canalizado”⁴⁰⁹, el rupturismo formal que las prácticas del GC proponían precariamente; convirtiendo la disputa soterrada por la preeminencia en el campo de las neovanguardias hispánicas en una guerra de estilos y edades y cerrando con ello las puertas a un conflicto serio de poéticas. Tàpies apela no sólo a la tradición, la eternidad y la nación (catalana) sino al valor individual, la obra y el talento, para arrogarse la autoridad o, mejor, para desautorizar a unos cuyo arte justo había nacido para discutir cada uno de esos términos. Es la “visión realmente honda y personal” con que Tàpies quiso separar el grano de la paja en una aclaración al primer artículo la que los documentos y obras del GT habían querido destruir en aras de un arte sin obras y sin artistas, un arte de procesos y colectivos dispuesto sobre la plena planicie del presente histórico. ¿Se trataba entonces esta polémica de un diálogo de sordos entre dos bandos que además no querían entenderse?

La polémica constituía algo más serio que un simple intercambio de golpes en un cuadrilátero. Se trataba de una disputa por ver quién ocupaba la legitimidad, el discurso y la memoria de lo que fuera la “vanguardia”; o lo que viene a ser lo mismo, por ver quién instituía la poética de emisión y recepción de obras *innovadoras* de los siguientes años, tal como constataba Juan Manuel Bonet en el dossier de *Nueva Lente* en el que meses después se publicó la respuesta colectiva del GC⁴¹⁰. En la lucha por la hegemonía, la primera derrota que soportó el GC/GT fue previa a la disputa del combate, pues el diario *La Vanguardia* rechazó publicar en el mismo plano su documento de respuesta, que tuvo que aparecer en una revista de fotografía de menor alcance mientras textos de Pere Portabella o Francesc Abad se tenían que conformar con las pocas líneas que permitía la sección de cartas al director⁴¹¹. El efecto de desigualdad que genera la diferente categoría y pesaje de ambos medios bien puede leerse como un primer rasgo de la institución cultural por venir en el posfranquismo, cuando no sea la censura literal sino el ostracismo mediático el principal agente de supresión y reducción de la presencia de los discursos más o menos minoritarios. ¿Pero era el discurso, digamos, marxista-leninista del GC minoritario para 1973? Probablemente no lo era aún en el campo de la praxis sociopolítica. Probablemente en el campo artístico comenzaban a titilar signos de declive de la fórmula de organización *celular* del GT, como podrían considerarse los textos críticos que desde dentro del grupo (de Carlos Hernández Mor y Jordi Pablo, por ejemplo) proponían salidas metodológicas. Pero no será hasta tiempo después cuando cristalicen nuevos modos de constructivismo lingüístico-político ideológicamente menos tenso. Las premisas de análisis que plantea el GC en 1973 en todo caso suenan aún legibles y siguen manteniendo

cierta cientificidad histórica del marxismo. Alcanzan a enunciar algunos argumentos *verdaderamente* llenos que se oponen a “el tono emocional y paternalista” de Tàpies, su “concepción mítica” del “arte” y del “artista”, su falta de cuestionamiento de “las estructuras” del medio en el que se desenvuelve y su necesidad de justificar su posición atacando una determinada práctica por evidenciar precisamente dichas contradicciones⁴¹². La respuesta-documento del GC formulaba una proposición estética y una posición crítica completas, que no orientaban toda la energía hacia la descalificación sino hacia el debate; cuestionando las infraestructuras y superestructuras del arte a partir de conceptos fuertes de economía política como lucha de clases, valor de cambio, producción, circulación, etc.

El problema es que el debate que el GC planteaba, a saber, la posición más o menos antagonista del artista ante el sistema de producción capitalista, iba a ser desactivado de forma paralela a la derrota del proyecto y del discurso de la izquierda transformadora durante aquellos años del periodo conocido como Transición española. En este sentido, la opción que Tàpies ejemplifica no es la de la renuncia a un cierto progresismo o compromiso social de parte del artista reconocido, sino la de la renuncia a pensar globalmente las contradicciones políticas en que dicha “posición de privilegio” y dicho “poder de opinión” le sitúan respecto del resto de ciudadanos, las contradicciones económicas que sitúan el valor de su obra (y de su personalidad) por encima del resto de objetos (y personalidades) producidos socialmente y las contradicciones formales de seguir pintando cuadros tras *seis años de desmaterialización*. A decir del propio GC/GT ya se observaban “indicios” de “deterioración [sic] del grupo” que apuntaban a una “operación de ósmosis hacia la instalación-integración”⁴¹³ de algunos de sus miembros en el incipiente mercado del arte contemporáneo, pero esto no impide que a la manera de los juicios de guerrilla urbana de la época el grupo comunique que Tàpies es culpable de producir un juicio similar al *There is no alternative* que enunciaría Margaret Thatcher en sus mandatos de los años 80, esto es, de enunciar *avant la lettre* la imposibilidad de la transformación utópica: “Tàpies emprende la defensa a ultranza de un estado de cosas que únicamente se sostiene por la voluntad del poder, aunque fundamente sus argumentaciones en el ambiguo «no podemos hacer nada contra cierto estado de cosas»”. Para cuando el mundo de lenguajes conceptuales y el paradigma de luchas políticas contrahegemónicas se diluya bajo el mando socioliberal, la vuelta a la pintura y hasta a la figuración y la mercantilización e institucionalización que tan bien epitomizará la feria de arte ARCO (que arranca, como la mayoría absoluta del PSOE, en 1982), quedarán estas líneas enterradas con su época, bajo la misma carpa desinflada de los Encuentros de Pamplona, a la espera de una relectura historizada que vuelva a decir que su análisis se correspondía con un mundo pero que sí, que en la práctica ese mundo se borró.

Cierra el triángulo de la polémica un invitado inesperado si es que se atiende al origen netamente literario de su trabajo, no si se atiende a su posición preeminente en el campo cultural catalán: Pere Gimferrer. Gimferrer, que conocía a todas las partes en conflicto desde los tiempos en que frecuentaba las actividades del Club 49⁴¹⁴, va a tomar un partido salvaje y un tanto desproporcionado. En junio del año de la cuestión, Gimferrer contesta a los textos

de Tàpies y las cartas de Portabella y Abad aparecidos hasta entonces en *La Vanguardia* en el número 165 de la revista catalana *Serra D'Or*¹⁵. Sin valorar la diferencia de poder mediático con que contaban unos y otros, Gimferrer ensalza que Tàpies “hagi tenut el coratge de manifestar-se, de manera clara, contrari a la inèpcia, al terrorisme intel·lectual i a la xerrameca buida i pedantesca del nostre prètes conceptualisme” [228]. La lista de improperios que regala a los conceptuales no se reduce a esta ristra un tanto subida de tono, sino que puebla el texto hasta básicamente constituir todo su contenido, acusando a quienes osaron atacar a Tàpies de representar “l'espectacle de la bestiesa humana” y “l'abjecció intel·lectual i moral”, además de revelar el “subdesenvolupament” del medio cultural local, de “la indocumentació i la irresponsabilitat” que ejercen siendo éste tan históricamente precario y, en fin, claro, del “provincianisme indescriptible” que les caracteriza. Esta violencia de Gimferrer es de muy diferente signo a la vehemencia empleada por el GC en el documento que publicará *Nueva Lente*, en la medida en que no argumenta apenas nada más que una indignación escandalizada por ver que es discutido el valor indiscutible de Antoni Tàpies. La floja propuesta de Gimferrer consiste en desautorizar a los conceptuales negándoles sitio en una historia local más *documentada y responsable* que sus proyectos formalmente *abyectos*, políticamente *demagogos* y de algún modo *colonizados*. Podría resultar contradictorio que el autor de *La muerte en Beverly Hills* (1968), que trufa cada uno de sus textos de citas a mansalva de la cultura occidental, considerara un pecado la importación de un lenguaje extranjero si no fuera porque un gesto así revela su consideración del Arte y de la Literatura como entes, estos sí, atemporales, ahistóricos, sin duda fundados en el valor de sus autoridades y no demasiado sujetos al cambio formal. Los temas pasan pero la poesía, y sus hombres de bien, permanecen, diríamos parafraseando la propuesta de Gimferrer, que es la quintaesencia del plan culturalista. Que el propio Gimferrer trace una misma línea genealógica del vanguardismo *izquierdista y destructivo* para Jakobson, Sklovski, Trotski y, atención, pues “[j]a sabem que, de teòric, finalment no en restà sinó un: Stalin”, en realidad sólo demuestra la pobreza y confusión de su cosmovisión de la historia literaria, en la que se acumulan los nombres importantes sin significar en realidad nada de nada. El problema de poética al que este modelo discursivo va a conducir no es, no obstante, el conflicto violento entre dos cosmovisiones histórico-literarias irreconciliables (Vanguardias totalitarias vs. Gran Literatura moderada ¿o, tal vez mejor, liberal?); sino a todo lo contrario: la abolición de la discusión en aras de un consenso cultural en el que ya sabemos *todos nosotros*, “[i] ja sabem per quins procediments”, cómo *los otros* consiguieron afirmar *lo suyo* —sea lo que sea esto, sean quienes sean ellos y seamos quienes seamos nosotros. Un consenso en el que no hace falta discutir ni mucho menos argumentar lo que ya en su día se discutió no sabemos con qué argumentos (“¿Hem tornar, ara, a velles polèmiques?”) ni por quién. Un consenso en el que, al fin y al cabo, las disputas de “significació” son y sólo son, *todos lo sabemos*, meras disputas por el poder sin contraparte material alguna:

No és del cas discutir la significació, ben diferent, que pot haver tingut l'art conceptual en altres països. N'hi ha prou d'assenyalar que, a casa nostra, ha esdevingut una nova coartada i un nou ressort —como anteriorment el realisme social o el culte al disseny— del capteniment dogmàtic més nociu, i un nou factor de confussionisme. [228]

No es cuestión de discutir, dice Gimferrer, porque el contenido de la discusión no es sino la *coartada* de un *dogma*. Hay que decir que en ningún punto del texto Gimferrer detalla en qué consiste dicho *dogma*, sólo procede a desautorizarlo, deshistorizarlo y expulsarlo de la norma del gusto que Tàpies y él mismo representan mediante descalificaciones como las ya citadas y aún otras peores como *hitlerismo*, *estalinismo* y, en fin, “feixisme esquerra – cal donarli el seu nom veritable”. Hay que notar que el giro que produce este procedimiento retórico es el del vaciado de verdad, o al menos de un juego de verificaciones que en el proceso de la argumentación pueda obtenerse, a favor de una afirmación coercitiva y reaccionaria del “nom veritable” de las cosas. Como si el nombre *verdadero* de las cosas no se jugara socialmente sino que proviniera, verticalmente, de otra instancia superior que *no es el caso señalar*, pues *la gente de bien* sabe de qué se trata. El principal damnificado de esta brutal operación de llamada al orden formal, moral y sociopolítico y este agresivo proceso de vaciado del contenido de los debates (no sólo) de poética, no será, pese a todo, el contrincante derrotado, sino, creemos, las reglas del juego (acaso más democrático...) que podrían alguna vez haber regido el combate. Lo que aquí se clausura es la posibilidad de jugar, pues no es posible el juego cuando uno de los jugadores decide quedarse en exclusividad con el tablero para ganar así, *antes de mano*, la partida.

¿Es el texto de Gimferrer un signo iniciático de ese mundo de sentido acrítico, desproblematizado y pacificado, de esa cultura consensual y blanda que algunos llaman Cultura de la Transición (CT) en la medida en que procesa una desactivación de las preguntas que puedan incomodar la producción de consenso *desde arriba*⁴¹⁶? Lo cierto es que, en el nivel de las poéticas y en el de los poemas, el tipo de recepción que un texto así procede a modelar sólo puede caracterizarse por el alineamiento a favor o en contra, y siempre de tipo victimista. Poetas honrados que se quejan de ataques que reciben de parte de poetas envidiosos. Poetas honrados que se ven marginados por el rencor de los poetas poderosos. Todos víctimas de la insidia del otro. En la polémica que nos ocupa, ni el valor-Tàpies ni el valor-Gimferrer –y no estamos aquí hablando de la calidad de sus obras– instituyeron un discurso que pudiera recibir y producir no ya series innovadoras de lenguaje sino series de debate acerca de los lenguajes por venir. Sobre esa falta de discusiones serias de poética y sobre ese exceso de discusiones polémicas y escandalizadas sobre el poder y el campo se construyen aún en España la mayoría de discursos acerca de la poesía.

(b) De la estabilización para la poesía de un valor de vanguardia conservador

Además de la clausura del plan más aventurado y utopista de cuantos constituían el mapa analítico, la asociación del valor-Tàpies y del valor-Gimferrer en la polémica del 73 escenifica la institución, como contrapartida, de un valor de vanguardia suficientemente prestigiado y estabilizado como para perdurar durante años como infalible valor de cambio en el campo literario. Se trata de una asociación fundada sobre una localización territorial, tradicional y autorial que no interroga las premisas infraestructurales que la producen, mientras absorbe y

acumula sólo algunos de los rasgos formales que solían adscribirse a vanguardias de los años 10 y neovanguardias de los años 60, sin duda más aventuradas. Más cerca de configurar una suerte de versión-traducción de un *estilo internacional* de poesía que de proponer la articulación de un nuevo *plan de salida de la lengua nacional*, se puede decir que el *esprit* informalista es el que impregnará buena parte de las texturas poéticas practicadas durante los siguientes años. El dispositivo culturalista se diluye entre las formas de un nuevo gusto posfranquista mediante un tipo de poema algo menos ornamentado de adjetivos, de verso suelto desproblematizado y de mayor apertura semántica (en tanto tenderá a producirse a partir de cierta indeterminación morfosintáctica que, por ejemplo, frecuentemente elide los artículos en los sintagmas nominales). La estilización de una selección léxica que prefiere los términos abstractos frente a los muy concretos termina de conseguir una cierta *informalización* del significado, por la cual los poemas atenúan su referencialidad o figuración de objetos reales. Este dispositivo irá encomendándose con los años a diversas advocaciones que seguirán acaparando y reservando para sí la propiedad de la etiqueta “poesía del lenguaje”, inclusive cuando algunas de ellas reniegan de los novísimos y pese a que sus prácticas poéticas apenas reforman o deforman el material verbal ni cuestionan otras instancias del lenguaje que no sean las semánticas.

Si se toma un poema de 1981 como «La luz» de Andrés Sánchez Robayna [fig. 229] puede observarse la contención verbal y la restricción formal del poema típico del tiempo posculturalista, en este caso bajo la adscripción de “poesía del silencio”:

La luz (un paso
maduro)
sobre la arena y su himno oído
cae
en las líneas del mar la puntuación de pájaros entre pirámides
de arena los ojos leen los márgenes heridos ya no hay pájaros
página pirámides que el sol levanta hacia la nada
sobre la luz leída

Fig. 229. Andrés Sánchez Robayna. *Tinta*, 1981

Hay que decir que se encuentran textos de Robayna, por ejemplo en *Clima* (1972-1976), que sí cuentan con una cierta espacialización de las palabras, próxima al concretismo del Haroldo de Campos de después de Noigrandes; pero en el poema que aquí observamos la jugada apenas se reduce a una pequeña expansión visual del verso (un salto espacial entre “paso” y “maduro”; otro, redundante, para “cae”) y organiza su sentido sobre la proyección metafórica de una serie natural (“arena”, “mar”, “pájaros”, “pirámides”, “sol”) en otra de

instrumentación hermenéutica (“ojos”, “líneas”, “puntuación”, “márgenes”, “página”) para al cabo conformar una disquisición sobre la intangibilidad e inefabilidad: la “luz” de la lectura⁴¹⁷. Acaso esta inundación del *mundo* por la *interpretación*, o mejor, esta tematización del gesto de la escritura que viene a suceder a aquella tematización de la Literatura tan característica del culturalismo, señale el decaimiento final del marco realista que demarcaba y tensaba el informalismo lingüístico de un Núñez y de un Ullán que por cierto empezarán a lograr un mayor reconocimiento dentro del campo poético. La noción legitimada de vanguardia poética va a asociarse en cualquier caso a una conserva estilística de valores formales, a un formato de poema bastante codificado, disociándose de la innovación como pulsión y de la investigación como ética, que en cierta medida constituyen “la juventud de cada edad” (Deleuze). El artículo de Gimferrer no sólo ejemplifica un paso entre mundos socioculturales (y el inicio de su transición terminológica en este sentido): su gesto juzgador también va anunciando el envejecimiento de “un arquetipo de lector, un archilector, o, mejor, un lector-modelo, que perteneciese, dentro del esquema de J. Marías, a la «generación» juvenil de 1946, dimitida como tal en 1976 para convertirse en «ascendente»”⁴¹⁸.

¿Cómo explicar, si no es en términos de *dimisión* y *ascendencia*, que el ganador más joven del Premio Nacional de Poesía, el de 1966, para 1973 escribiera que el éxito desmesurado de la nueva narrativa catalana y la excesiva atención que recibían los conceptuales se debía a “el culte i l'afalac indiscriminats i sistemàtics a la joventut erigida artificialment en estrat social autònom i en patró ideal de vida, precisament perquè, per la necessitat de donar sortida a la producció cal canalitzar-la cap al públic jove, i, a més, imposar un *standard* “jove” als consumidors de les generacions més madures”? Nacido en 1945, Gimferrer copia la desconfianza en la “moda juvenil” de Tàpies, nacido en 1923, formando una alianza generacional más que importante a la hora de pensar cómo se reconfigurará el mapa cultural y literario de la Transición, especialmente si se observa que una buena parte de los poetas más jóvenes del corpus novísimo irá pagando con los años el precio del riesgo biopolítico que habían tomado dejando por el camino un *bonito cadáver*. Al mismo tiempo que el *ala salvaje* definida por el propio Gimferrer irá haciendo una muesca en la cohorte demográfica de la juventud del 75; la juventud del 68, salvo excepciones como Panero o Núñez, irá clausurando su juventud al tomar los puestos de mando del nuevo régimen cultural y renunciar a las disputas críticas y estéticas que la produjeron como tal⁴¹⁹. Y aunque en el tiempo de poesía que se abre por delante sólo los poetas que sigan cumpliendo las premisas y ritos de aparición *novísima*, los *jóvenes poetas* que aparezcan *como* de repente para retomar el mito del premiado Gimferrer, serán quienes aún puedan cautivar con un primer libro (normalmente) irrepetible⁴²⁰; el prototipo subjetivo y estético de poeta (y ciudadano) de los 80 y 90 cambia de rumbo⁴²¹. He ahí, en este cruce de mundos, que Gimferrer escoge el lado del valor reconocido, ninguneando los planes de lengua logófagos, concretos y conceptuales que había conseguido emitir su propia generación en un esfuerzo ímprobo por abrir un nuevo mundo de prácticas y hasta gustos. De la mano de Tàpies Gimferrer (o sea, el culturalismo) abandona el plan de salida de la minoría juvenil para entrar en la mayoría nacional y como aquellos que ante el primer concierto ZAJ optaban por el menosprecio y la sospecha, renuncia a comprender que lo que pasa ante sus

ojos desafía legítimamente su poética. Para cuando en 1978 Gimferrer publique su libro sobre la vanguardia hispánica, *Radicalidades*⁴²², no quedará en su lista de elegidos ni uno solo de los poetas de los planes de salida que le fueron coetáneos sino un sexteto de figuras que perfectamente definen los rasgos de una más atemporal y autorial “vanguardia” nacional: Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Juan Benet, Antoni Tàpies y José Ángel Valente.

(c) Del estancamiento de la poesía visual posconcreta

Mientras el posculturalismo se reorganiza en vanguardia informalista, *la otra vanguardia*, la que a sí misma se autodenomina “poesía experimental”, vive su pico de reconocimiento con la publicación de la antología *La escritura en libertad*. También se trata éste de un pico de comprensión histórica de lo sucedido en el periodo precedente, que a decir de Jesús García Sánchez y Fernando Millán comenzaría en 1965.

Según el recuento de los editores de la antología, diez años después de ese posible inicio ya son más de cien las referencias bibliográficas sobre este tipo de poesía. De entre ellas ellos mismos pueden permitirse extraer una selección de monografías que queda de algún modo legitimada como la canónica (*Akzente*, Solt, Williams, etc.). La selección de los nombres nacionales que aparece junto a los grandes nombres internacionales queda igualmente instituida para la sucesión de antologías y monografías por venir, a excepción, claro, de Ignacio Gómez de Liaño: Aberasturi, Arias-Misson, Boso, Brossa, Cáceres, Campal, Castillejo, Cirlot, Corazón, García Sánchez, Hidalgo, Iglesias del Marquet, Marchetti, Millán, Ullán y Viladot. Por otro lado, la comprensión histórica de los cambios poéticos sucedidos consiste también en discernir las diferentes corrientes que han confluído en el término “experimental” (“el letrismo”, “la poesía concreta”, “el happening”) y, por lo mismo, la heterogeneidad creciente de las prácticas que a sí mismas se reconocen como afines en su “experimentalidad”. A decir de Millán y García Sánchez, la carencia de crítica deja huérfana de “identidad teórica” a esta heterogeneidad que, sin embargo, no encuentra contradicción a “la hora del trabajo” y que además sí se reconoce “en la práctica[,] al menos como resultado”. A nuestro entender es este encuentro en los modos de hacer el que precisamente posibilita la sostenibilidad de una identidad comunitaria, la emisión de un “nosotros” todo lo precario que se quiera en tiempos de repliegue individualista, siendo la falta de crítica un lastre para la producción de lectura y escritura. La carencia de recursos críticos redujo parte de las potencialidades textuales del plan concreto español dando en una forma y concepto de visualidad poética algo precaria y estanca respecto de las infinitas combinatorias, sonoridades, plasticidades, extrusiones, infecciones y afecciones que se albergan en las lenguas descubiertas como materialidad, pero fue un legado mayor del plan haber construido un espacio de afinidad, tradición y transmisión donde sigan permeándose las diversas mutaciones constructivistas. A ello contribuyó probablemente que salvo algún caso de desdecimiento y contricción⁴²³, la mayoría de sus compañeros del grupo NO y demás poetas del panorama posconcreto se mantendrán fieles a las promesas contraídas en el Momento Analítico.

La escritura en libertad posiblemente consigne el enunciado de poética más férreamente constructivista de los emitidos en el Estado con permiso de «Situación de la poesía concreta» y *Els Jardins de Kronenburg*: “[L]a poesía experimental hace hincapié en el origen material de la poesía (producto de las posibilidades combinatorias y del uso atípico del lenguaje) y se encamina a la búsqueda de las leyes objetivas que rigen tal utilización”⁴²⁴. También contiene alguno de los más bellos ejemplares que esta poética produjo a lo largo y ancho del globo⁴²⁵. Pero el máximo de comprensión y el mínimo de renovación que propicia no señalan sino el momento de desplazamiento o suspensión de la querella formalista a favor de la querella de lo público. Las formas de “poema visual” hispano se acomodaron un poco en una suerte de superficie tipificada faltando a la búsqueda técnica en el material de la lengua que se habían dado como horizonte. Las formas más vivas de *experimentación* que irán cobrando protagonismo durante los siguientes años tenderán a indagar en la salida total del límite físico que inició la “poesía pública” y continuaron la performance y el arte conceptual, probablemente jaleadas por el buen momento de forma del arte de acción y una recepción más informada del situacionismo.

La suma de una crítica situacionista del espectáculo consumista y una pregunta fuerte por la pragmática de los lenguajes modelará a su vez prácticas que excedan de largo, sin bloqueos, lo textual y lo objetual, los “bordes duros de la obra de arte” (Laddaga), para reelaborar las formas de producir, editar, distribuir y, en fin, tensar e intervenir los canales por los que circula acaso el material más inflamable de la era posfordista: la información. El desplazamiento paradigmático que al cabo se produce colocará el foco no tanto sobre las formas y sentidos que adquiere el material verbal construido como texto, sino sobre los circuitos que este material construye al darse y recibirse entre sujetos afuera de los textos impresos: el proceso de comunicación general (no sólo literaria o artística) en el que interviene. O a decir del conocido activista artístico Luis Navarro: “tras el agotamiento de los recursos de experimentación formal de las vanguardias y de su capacidad de transformación social, la clave de lo nuevo, lo procesual, lo experimental y emergente se desplaza hacia el uso económico, o mejor dicho no económico, de los medios de producción cultural”⁴²⁶.

(d) La Transición a una Nueva Sentimentalidad

El acomodamiento de la neovanguardia concreta y el repliegue que hace el envejecido campo novísimo sobre una formalidad estéticamente conservadora para el término “vanguardia” puede leerse dentro del repliegue de parte de la fundamentación utópica que organizaba el espacio social y libidinal de gran parte de la juventud occidental, vencida por el avance del desarrollismo capitalista, las derrotas militares de las guerrillas urbanas y las reorganizaciones de la representación de saberes, cuerpos y vidas en marcos de sentido más adecuados a la reconversión (posindustrial) del cognitariado: lo que quiera que fueran la posmodernidad, el individualismo, el consumismo y el cumplimiento de la separación descrita por Debord tras la Segunda Guerra Mundial. En España, desde mitad de los años 70, un

proceso institucional de “normalización democrática” empeñado en producir consensos y pactos de convivencia también en el terreno de la cultura, irá, además, deglutendo la que durante más de una década había sido la cristalización más recursiva de las prácticas de contrapoder y contracultura: franquismo vs. antifranquismo. La dualidad ideológica dejará de producir, en términos de Barce, un “nosotros” que “éramos los buenos, precisamente porque el status nos consideraba los malos” y “esa firme creencia” que les daba “una sensación de superioridad moral y una cohesión comunitaria”, para ir pasando a ser una modalidad bipartidista por la cual la superioridad y la cohesión procederían de y pertenecerían a la parte que mejor *transitara* del antifranquismo a la monarquía parlamentaria y sus instituciones socioculturales, borrando del mapa las zonas más heterogéneas, disidentes, transformadoras, antifascistas o, simplemente, extrañas, que durante años le crecieron al franquismo⁴²⁷. Entre este cambio de regímenes podría leerse la reacción contra el elitismo de la poesía posculturalista de parte de una nueva cohorte juvenil de nacidos en la segunda mitad de los 50 que pilota un retorno revisado al experiencialismo del medio siglo.

El giro antirretórico y neofigurativo que comienza a instituirse a partir del manifiesto de la «Otra Sentimentalidad» en 1983 no sólo suprime cualquiera de los rastros del textualismo que recorrió la escritura de poesía entre 1964 y 1972, sino que certifica la desactivación del paradigma y la utopía *lingüicistas* que los producía. Resulta especialmente revelador del giro anticonstructivista que la salida pública mediante manifiestos de un grupo juvenil de poetas adscritos a una corriente de teoría literaria marxista como la del profesor Juan Carlos Rodríguez se hiciera rechazando con beligerancia la posición y tradición de las vanguardias históricas y las neovanguardias. Los *otrosentimentales* afirman la subjetividad privada como rasgo definitivo del género Poesía desde el Renacimiento y, por lo tanto, definiendo la práctica de la escritura como un trabajo codificado dentro de los límites genéricos ya existentes, sobre disputas que en ningún caso los exceden:

Así, respetando la mitología tradicional del género (lo poético como el lenguaje de la sinceridad) surgieron dos caminos aparentemente muy diferenciados, pero que son en realidad las dos cabezas de un mismo dragón: la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía.⁴²⁸

Los primeros en programar y ejecutar este giro del momento textualista al momento experiencialista son los poetas Álvaro Salvador, Luis García Montero y Javier Egea. Éste es el núcleo duro del grupo denominado “Otra Sentimentalidad” o “Nueva Sentimentalidad” que según va incorporando con los años a muchos otros poetas peninsulares adquiere el más inespecífico nombre de “Poesía de la experiencia”. Montero publica el primer manifiesto en las páginas del diario *El País* en 1983. Unos meses después Álvaro Salvador publicó «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad» en la cadena de Prensa del Estado. Se suele considerar dentro de la serie el «Manifiesto albertista» que Egea y Montero presentaron en 1980 como un remedo de la constitución de la generación del 27 bajo el signo de Góngora. La advocación al poeta de Cádiz se sumaba a la de otros poetas de línea clara, como Antonio Machado y Jaime Gil de Biedma. Estos poetas interrogan a las “vanguardias” desde la certeza

de vivir en otro momento histórico, en los tiempos, vaya, de una “normalidad” que no deja de resonar con aquel proceso de normalización institucional del que antes hablábamos. Esta percepción tranquila de su tiempo resulta lo más sintomático del orden poético que vienen a (re)fundar y del orden político sobre el que se fundan. En esta línea, los cambios poéticos que vienen a negociar no tienen como horizonte el cambio de régimen ni la transformación genérica ni, al cabo, la transformación social; sino la transformación del objeto que ellos llaman “sentimentalidad”. Si bien no sabemos cómo es que logran mostrar la sentimentalidad de un sujeto de época cayendo, como caen, en la identificación de poeta, voz, “yo” y lector y en la absorción de toda época en una primera persona bastante poco distanciada de un autor que la suele proveer de experiencias privadas; digamos aquí que por primera vez tras casi un decenio de poéticas tensadas por el discurso rupturista que tendía a colocar el lenguaje en el centro del proceso creativo, para estos jóvenes neorrealistas transformar el poema ya no va a consistir en transformar el lenguaje, ni transformar el lenguaje se supondrá una transformación de lo real tal y como sí lo suponía para Prat unos epígrafes más arriba.

El retorno del campo literario al orden lírico que tiene lugar desde mediados de los años 70, la *Transición Poética*, parece así que tiene que ver, finalmente, con el declive y cese de la utopía, epistemología y gramáticas constructivistas que al cabo produjeron las subjetividades y los discursos del cambio del 68. El giro también es el efecto de un necesario reflujo emocional defensivo después de un tiempo de vértigo ofensivo, un *spleen* o *desencanto*, el *esprit* de un nuevo espacio y tiempo que el manifiesto de 1983 describirá como “cansado mundo finisecular” y Fernando Millán *escribirá* tachando una por una las letras de *La depresión en España* (1981) [fig. 33]

En un nuevo campo cultural como el de los 80, constituido en parte por el mercado y en parte por la nueva institucionalidad democrática, en el que la poesía ha perdido o deteriorado gran parte de su poder encantatorio como productora de *mundos* (imaginarios, formas de vida, lenguajes) y en el que los mundos producidos por la contracultura y el antifranquismo de los 60 y 70 han declinado ya, no es de extrañar que se configure un nuevo tipo de poeta integrado interesado en conectar con los mundos de unas audiencias “masivas” —si se atiende a su consumo de otros productos culturales y, para el caso, sociales, como la música o el voto— que hasta entonces no solían contar. El retorno del experiencialismo no puede sino suceder en la consciencia de que fuera del sistema literario pero dentro del sistema escolar existen masas de lectores, digamos, iguales al autor, que como él han sido alfabetizados y que podrían, además, en un momento dado por el acceso más o menos libre al consumo, comprar un libro; o sea, lectores anónimos, civiles no militantes, digamos, indiferenciados ciudadanos, ajenos al código secreto de lo poético, para quienes la poesía no es o no va a ser nunca pertinente, a no ser que, dicen ellos, la poesía haga el esfuerzo de salir de su encriptación verbal para conectar con las experiencias individuales y/o colectivas de la mayoría. Al reaccionar contra el elitismo y solipsismo de un “lenguaje poético” (seudo)hiperautonomizado en que persistía la estela posculturalista, diferencialista, la poesía del silencio, etc, los novosentimentales acertaron a señalar algo aún hoy tan cierto como la reducida o nula conexión verbal que se daba y se da

entre dicho lenguaje y las lenguas históricas en que se inscriben los presentes, contextos y experiencias subjetivas que estos poetas se propusieron representar.

El problema es que este plan de reconexión del poema con su “radical historicidad”; por no enfocar las lenguas en que tienen lugar los acuerdos y desacuerdos de cada sujeto con otros y de cada sujeto con su tiempo, sino la “sentimentalidad” histórica que en principio los define; secundariza nuevamente el lenguaje, confinando la subjetividad a un espacio mudo, del todo privado, privado de todo lenguaje que sólo *después* de *sentir* se socializa *hablando*. O como resumirían unos versos de Montero: “Yo vengo sin idiomas / desde mi soledad, / y sin idiomas voy hacia la tuya”⁴²⁹. El problema es que este plan de una “poesía en vaqueros” supuestamente clara y accesible para los más no modela ni conforma su lengua más allá de la inclusión de unas series léxicas y temáticas que como el “taxi” del muy comentado poema de García Montero al que pertenecen los versos anteriores, «Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi»⁴³⁰, o las frases del protocolo de seguridad aérea que se entrecruzan con un recuerdo amoroso en el otro famoso poema del mismo autor, «Life vest under your seat»⁴³¹, apenas marcan en el cuerpo de los textos la diferencia de una coloquialidad levemente coloquialista. La lengua novosentimental es un compendio idealizado del léxico más suave y homogéneamente estereotipado como “de la calle” que suena bastante poco verosímil en la medida en que por ejemplo apenas sí trastoca las melodías líricas de la poesía española tradicional, el endecasílabo especialmente (¿y acaso “la calle” *habla* en endecasílabos?). Se trata de una coloquialidad que, no sólo por la topología que representa (aeropuertos, taxis, universidades); circunscrita a una clase social determinada tal como el colectivo Alicia Bajo Cero demostró en su día; sino por la estereotipación y homogeneidad verbal que literalmente presenta, recuerda a aquello que Jacques Roubaud dio en llamar la “lengua-muesli”. “Muesli” es el optimismo comunicativo de las hablas y escrituras de un supuesto lecto sin aparente localización diafásica, diastrática, diatópica con que cierto tipo de mundo (“el mundo libre”, “el espacio Schengen”, “la aldea universal”, en palabras de Roubaud) se organiza e interrelaciona sin cortapisas ni artificios que impidan el flujo de la comunicación, la ilusión de una lengua “interrelacionalmente reconocible más allá de las artificiales diferencias que existen entre los caducos dialectos”⁴³².

El giro coloquialista o conversacional se caracteriza precisamente por elidir y eludir toda marca de opacidad social encarnada en los *verbos* (la conflictividad de clase, raza, género, poderes y papeles de interlocución que de por sí carga cada idiolecto) y por reducir al cabo el mapa de lenguas a la isoglosa de una clase (media), un territorio (castellanohablante), y un lenguaje poético sin fronteras (el experiencialismo). Descubre el inconsciente de un giro *comodificador* (en los dos sentidos, anglo y latino, que el término pueda jugar a tener), en la medida en que conviene a la producción de una mercancía (*commodity*) poética que reencante el gusto masivo o, al menos, amplio, a partir de una comodidad verbal que eluda cualquier problematización del contexto de producción, la forma, la materialidad verbal o la noción misma de objeto poético, imitando las formas de la cultura del entretenimiento⁴³³. No es de extrañar, pues, que durante los años 80 y 90, años de *pax* neoliberal, esta modalidad poética se

extendiera por todo el estado⁴³⁴ y ocupara fácilmente el foco que una vez alumbró a los Nueve. El experiencialismo epitomiza más que ningún otro dispositivo poético de la época la vuelta revisada de aquello que llamamos “poesía moral” en el primer epígrafe (“es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral” dice el manifiesto⁴³⁵), el retorno al orden lírico.

La vuelta al orden lírico supone la absorción del campo de la poesía literaria a un debate eterno entre las sucesivas etiquetas que irán adoptando culturalismos y experiencialismos a lo largo de las siguientes tres décadas. Se trata ésta de una guerra –y por lo tanto, también, una infiltración– entre *expresiones*, por lo que las veces que regrese en términos de poética y no en términos de polémica la disputa entre ambas tendencias volverá sobre el asunto del contenido sentimental, autorreflexivo o metafísico; sobre los grados de sinceridad o socialidad del yo poético; sobre su identificación con el autor y el decoro lectal; sin cuestionar, tampoco, las dimensiones del verso (semi)libre, la letra impresa y el soporte libro. Es decir, que la querella de la libertad poética se clausurará para volver a operar dentro de los límites formales conocidos y los usos verbales extensivos del poema lirista, sin proponerse modificarlos, transgredirlos, o abandonarlos; como si los descubrimientos de la primavera analítica nunca se hubieran producido o, mejor, como si los pecados logófago-concreto-conceptuales, junto a los utopismos políticos con los que se asociaron, nunca se hubieran conocido. El tiempo, el olvido, la inquina, pero sobre todo el tedio que la prolongación repetitiva de esta guerra de estilos propiciará, tal vez sean el otro factor causante de la progresiva pérdida de tensión crítica, sorpresa, investigación, y sobre todo, riesgo, de la mayoría de los textos que se produzcan durante al menos tres décadas.

De todos los rasgos con que el profesor Miguel D'Ors describe este estado de la poética nacional a partir de “las declaraciones teóricas expuestas en las antologías de alcance nacional por 61 jóvenes poetas españoles nacidos entre 1955 y 1980” tal vez sean dos los que mejor definan la falta de pulsión innovadora (que no de calidad, que es caso aparte): una desafección hacia toda enunciación teórica sobre los propios poemas y “una valoración muy positiva de la técnica y el trabajo, de lo razonable y sensato, del buen gusto y la armonía, de la claridad, la sobriedad y el tono menor”⁴³⁶. En este marco de sensatez y buen gusto, las formas extrañas, raras y fallidas de los planes de fuga constructivista acabarán de perder la poca legibilidad con que contaban desde que su pequeño mundo de sentidos y prácticas declinó, ocultándose de nuevo en los márgenes y bajos fondos del archivo de la poesía española contemporánea.

Con la gentil reentrada en el poema lirista, lo que el dominio de la poesía española contemporánea termina de perder entre 1973 y 1983 es, además de toda una colección de textos como los que hemos ido viendo a lo largo del trabajo, el camino de acceso que estos textos daban a la intensidad de todo un lenguaje poético, una memoria de prácticas y procedimientos capaces de producir, tensar, criticar e imaginar las formas de otras lecturas y escrituras posibles. Se pierde, por tanto, la amplitud del rango de variación, innovación e

hibridación de los textos que en adelante se escriban dentro del dominio de la Poesía pero no dentro del dominio del underground o del Arte. Un buen ejemplo de esta pérdida estructural de poetas es la trayectoria de Rogelio López Cuenca (1959). Sólo un año más joven que Luis García Montero, López Cuenca también estudia Filología Hispánica y comienza publicando en los 80 un par de plaquettes de poesía. Dichos poemarios difieren bastante de cualquier forma poética experiencialista o culturalista, en la medida en que por ejemplo usan pedazos de fotografías, mezclan inglés y castellano y presentan un tono de aire punk desde luego que poco comprometido con un *interior íntimo de autor*. Podría decirse que ambos libritos combinan técnicas constructivistas tradicionales (como el *collage*, el apropiacionismo o el fotomontaje) con cierta textura de poema capaz de mantenerse entre los límites de un libro. Que poco después López Cuenca, y como él cierta juventud curiosa, dejara de presentar y pensar su trabajo siguiente dentro del circuito poético para hacerlo primero como miembro del colectivo Agustín Parejo School, y después como artista de galerías, no sólo revela una inquietud heredada de las preguntas más aventuradas del periodo inmediatamente anterior, sino la falta de recepción posible para su trabajo en el seno de lo que quiera que fuese, sea y es la Poesía Nacional. La falta de todo un lenguaje que pudiera leer su escritura. La fuga de todo un lenguaje a los dominios no de la Poesía – a la que bien se podría aplicar uno de los *versos* más afortunados de cuantos escribió López Cuenca:

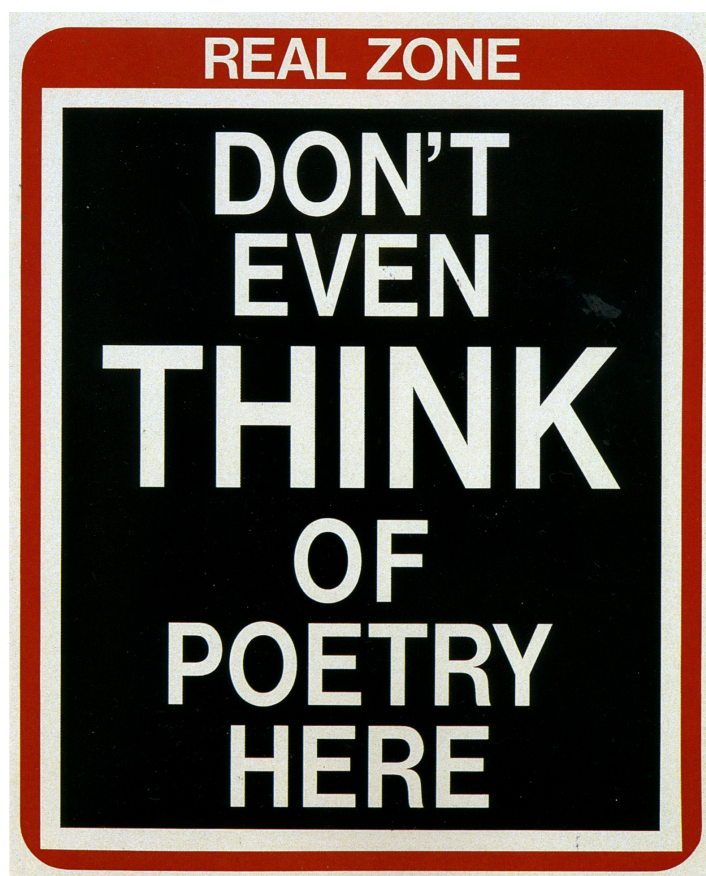


Fig. 238. Rogelio López Cuenca. *Real Zone*, 1990

III. 10. DE LA POEZÍA DE ROGELIO LÓPEZ CUENCA. SALIDAS 1983/2001

(a) Algunos disturbios de ayer y de hoy. Un librito punk

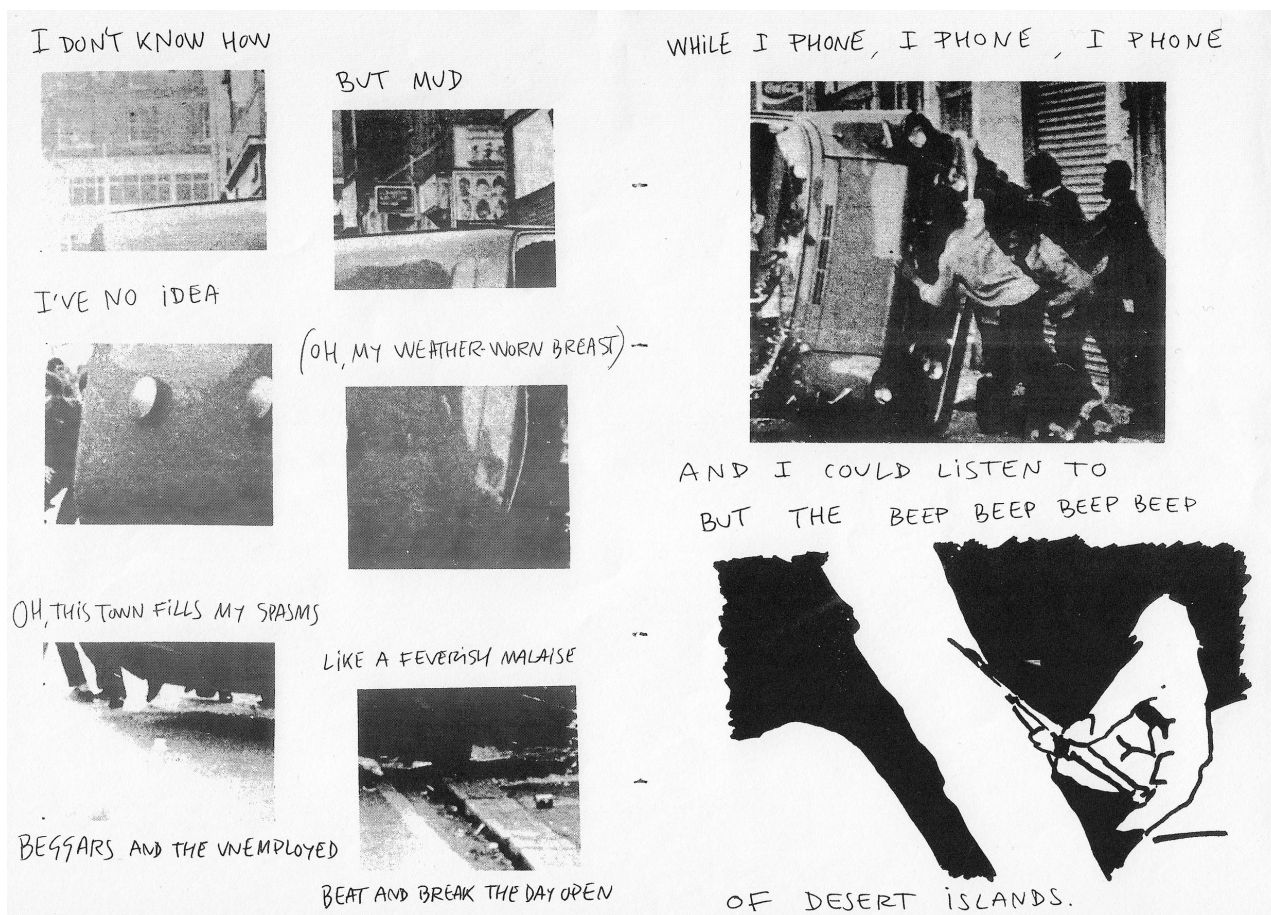


Fig. 239. Rogelio López Cuenca. *Brixton Hill*, 1986

Si se sigue el ritmo de lectura habitual (de izquierda a derecha, de arriba abajo) las imágenes aparecen incompletas. La esquina de dos edificios, sus ventanas. Unos carteles. Un faro, y algunas cabezas. Un trozo tan enfocado que no deja ver nada. Pies sobre la calzada. El bordillo de la acera. Si se pasa a la página impar, un fragmento más grande permite completar los pedazos anteriores: un grupo de jóvenes vuelca lo que parece el morro de un furgón, parece que para esconderse. ¿Pero dónde? Por fecha, podría tratarse de una acción de *kale borroka*, en Euskadi, pero el título del libro, *Brixton Hill* [fig. 239] debiera darnos una pista. Los disturbios del verano de 2011 en Londres y en otras ciudades inglesas, remueven el archivo fotográfico hasta que en el mar de internet emerge la fotografía completa: tres muchachos negros empujan el vehículo para preparar lo que parece una barricada en medio de una calle en estado de agitación [240]⁴³⁷. Cerrando la serie, en la parte de abajo de la página impar, aparece la última imagen del texto, esta vez dibujada: una mano dirige una jeringa sobre un antebrazo.

Acompañando a los 7 pedazos de la doble página, se encuentran anotadas unas frases en inglés que podrían funcionar como versos o como leyendas o como subtítulos o como líneas de algo así como un *storyboard* del *esprit* de una época. Están escritas a mano y en mayúsculas; si se sigue el orden habitual, dicen:

I DON'T KNOW HOW / BUT MUD / I'VE NO IDEA / (OH, MY WEATHER-WORN
BREAST) / OH, THIS TOWN FILLS MY SPASMS / LIKE A FEVERISH MALAISE /
BEGGARS AND THE UNEMPLOYED / BEAT AND BREAK MY DAY OPEN //
WHILE I PHONE, I PHONE, I PHONE / AND I COULD LISTEN TO / BUT THE
BEEP BEEP BEEP / OF DESERT ISLANDS⁴³⁸

El texto suena ciertamente literario. Baudelaireano. Con sus *obs*, con sus pechos gastados por el efecto del tiempo, con sus llamadas a un exterior que no recibe la señal. La señal es telefónica, eso sí. El poema es en inglés, eso también. Y está anotado a mano, temblorosa, junto a recortes de imágenes de prensa, junto a un dibujo también a mano, como si hubiera sido escrito en un cuaderno durante el transcurso de una conversación telefónica. Por más que las fotos y dibujos hagan zoom, el enfoque se acerca tanto que no se pueden distinguir las caras ni otras partes de los cuerpos en cuestión. Además del lamento de un *flanneur* cualquiera afligido por la soledad urbana, este texto fotomontado trae los retratos sin cara de pedazos de una juventud al límite de la violencia infligida contra sí y para sí contra el sistema. Un *flanneur* colectivo, ácrata, internacional, desobediente. La droga y la revuelta retratadas sólo un poco después del declive de los discursos estéticos y políticos con que la contracultura de los 70 había legitimado los proyectos de experimentación biopolítica que las incluían. La droga y la revuelta en los tiempos en que su relato ya no es propiedad exclusiva de los protagonistas, sino de aquellos medios de comunicación que rasgándose las vestiduras se permitan llamar a ambos dispositivos *nihilismo*. Que el poema esté en inglés quizás no sólo tenga que ver con que el poeta que lo escribió pasara en Inglaterra una buena temporada, sino que de algún modo inconsciente señala la cantidad de lenguaje y placer que tienen lugar en la cantidad de temas, motivos, fraseologías, léxicos, morfologías o fonologías vedados a la escasez de lenguas locales disponibles por entonces en España para cualquiera que quisiera ser poeta. La cantidad de placer y de lenguaje que no vienen transportados en lo que quiera que sea el (idioma) español de (el Estado llamado) España.

(b) En la Escuela Agustín Parejo.

Heteroglosas de un posdesarrollismo *made in* Andalucía

Brixton Hill fue publicado en Málaga en 1986, en la misma colección (Newman) en la que un año después vio la luz el último poemario publicado por Aníbal Núñez antes de morir, *Cristal de Lorena*. Los dos libros presentan tan diferente factura que parece hubieran sido escritos por dos alienígenas –el uno para el otro, el uno del otro– si no fuera porque ambos textos estaban probablemente certificando, desde la aceptación y desde la nostalgia, el final de algo que, si no era, como entonces anotaba Esteban Pujals Gesalí, “la larga agonía de la

poesía”⁴³⁹, desde luego sí era la profunda transformación del mundo de sentidos y sensibilidades que alguna vez la había sustentado. O como titulaba aquel documental de 1981: *The Decline of Western Civilization*⁴⁴⁰. Ya vimos cómo, ante el declive del código comunitario que sustentaba la lengua de unos sujetos y unos lugares incapaces de seguir existiendo bajo el rodillo de sinsentidos y sinsensibilidades consumistas, Aníbal Núñez optaba *pasolinianamente* por la reacción, la melancolía y el ejercicio virtuoso de aquello que antaño alguna vez había consistido en la escritura de poesía. Optaba por ser el último poeta. Ante el mismo panorama de pérdidas, la apuesta *afterpunk* de RLC pasa por asumir el reto de habitar y nombrar el nuevo desierto urbano, “las islas desiertas”, a partir del repertorio de lenguajes de vanguardias y neovanguardias del XX, asumiendo y completando a su manera el plan de salida que en torno a 1964-1972 fuera soñado a los extremos del arte conceptual y de la poesía pública. Optaba por dejar de *llamarse* a sí mismo poeta. El mismo año que publicó *Brixton Hill*, en la contratapa de otro libro titulado *LCR* (que además de anagrama del autor era el acrónimo de la organización trotskista Liga Comunista Revolucionaria), RLC explicita esta renuncia, al tiempo que enuncia un análisis del momento poético de similar clarividencia y contundencia al que un decenio antes presentaba Santi Pau en el prólogo de *Els Jardins de Kronenburg*:

Premiado de poeta adolescente [...] renunciará a este mu(n)do y a sus po(m)pas: igual que a servir entra en poeZia, junto con otros más, que lo convencen de que a tan vasto siglo mera literatura no bastara y, así, fundan la Agustín Parejo School, donde meten y sacan las varias artes por el mismo tubo católico de la publicidad y de la guerra que liberan los pobres de la tierra contra de las consignas de los menos mirando por las faltas de los demás.⁴⁴¹

RLC se fuga del destino literario para ejercer una poesía fuera de formato junto a otros ocho fugados de la Pintura y la Escultura, convencidos todos de que la división general de las artes y en general la división social del trabajo, así como el trabajo asalariado mismo y la separación, en fin, de arte y vida, han de llegar a su fin; de que intentar que tal fin se produzca es la misión que cualquier *anartista de bien* ha de, por lo menos, emprender⁴⁴². El plan del colectivo Agustín Parejo School [APS] para salir de toda objetualidad y/o textualidad codificada como Bellas Artes y/o Literatura resulta meridiano. Por un lado, consiste en practicar un arte amateur y casero que se confunda con las creaciones de formas de vida que se dan democrática y anónimamente en el intercambio cotidiano entre sujetos, siendo paradigmático el sujeto parece que todavía válido de “los pobres de la tierra”. Así es cómo la APS plantea interferencias e innovaciones del hacer y el hablar cotidianos, esto es, *un arte de obras y no unas obras de arte*, que van desde el grupo de “música maquinista proletaria” UHP y el grupo pop Peña Wagneriana al fanzine *Pirata-Pirata* o la Coordinadora de Parados Trinidad-Perchel de distribución postal de grabaciones de música; pasando por cerámicas, óleos, camisetas estampadas, vídeos, instalaciones o performances, como aquella de las elecciones municipales de 1986 en Fuengirola, en las que presentaron al candidato Moreno, de ideología polivalente, en una campaña electoral con lemas tan poco comprometidos y tan divertidos como “Vota Moreno, vota con garbo” (*Caucus*)⁴⁴³. Un arte *povera* que toma el humor y la recreación ociosa entre otras formas propias de (jóvenes) pobres. Por otro lado el plan consiste en, mediante dichos dispositivos, ejercer una suerte de trabajo de autodefensa subjetiva y comunitaria frente

a “las consignas de los menos” que gobiernan, dirigen y alienan dicho intercambio, ayudados por la pasividad de la masa de “demás” que asiste al expolio embobada. De ahí que la APS escoja como campo y canal de la batalla el “tubo” catódico de la TV y el “tubo católico” de la publicidad, pues es en ambos donde tales consignas se constituyen material y simbólicamente.

Tanto la APS como RLC serán plenamente conscientes a lo largo de toda su carrera de que es en el espectáculo organizado por la publicidad y los medios de comunicación de masas donde se está jugando el grueso de los significados de cuerpos y mensajes del espacio social contemporáneo; son conscientes de que el espacio social está, pues, extremadamente mediado por los vocabularios verbales y visuales que las corporaciones ponen en circulación con el objetivo no sólo de comprar y vender productos, sino de absorber y orientar valores, deseos, costumbres, mitologías y subjetividades; y de que, por tanto, el reto *tecnopoético* (y ético) más alto y oportuno del siglo consiste en la intervención sobre estas masas verbosuales para revertir, pervertir o sobrescribir los discursos *falsos* en que la economía no sólo semiótica está *verdaderamente* teniendo lugar⁴⁴⁴. Si la captura que la publicidad realiza de los flujos semióticos colectivos no retorna al común sino como distorsión fetichizada o simulacro o consumible o mercancía; la recaptura, recontextualización y resemantización irónica de dichos torrentes que estos Robin Hood pretenden hacer quiere devolver el poder de significar a las maltraídas y mal-llamadas masas; más que pobres, desposeídas; pues son las que en verdad producen valor, uso, trabajo, subjetividad e innovación. Se trata, pues, de un robo, o mejor, de una legítima reexpropiación semiótica para el retorno a la colectividad de lo que a ésta alguna vez perteneció.

La denuncia de la publicidad como quintaesencia de la nueva religiosidad (*catolicismo*) consumista y como operación de captura y retorno falsificado de lo real ya había sido perfectamente interpuesta por los libros de AN y Justo Alejo. En *Naturaleza no recuperable*, por ejemplo, «El agua más pura» [244] describe primero un idílico lago alpino, un *beatus ille* en toda regla, para luego relatar cómo un camión de agua mineral que lleva inscrito en su lomo una “marca del agua registrada” abandona el paisaje invalidando cualquier ilusión de virginidad, confirmando que el idilio y la belleza antes descritas forman parte de una simulación: una estampa o postal o anuncio en papel couché de algún *paraje incomparable* al que hacer una *escapada vacacional*. Un método distinto al de esta écfrasis tan bien temporizada presenta Justo Alejo en *monuMENTALES Rebajas* [61], donde el procedimiento de *mayusculación* de algunas sílabas, como las del título, procede directamente de la cartelería comercial. Los poemas de Alejo operan entreletras y entresílabas como la subliminalidad de la publicidad operaría entrelíneas: para producir un efecto de desvelación de la falsedad de lo visible publicitario mucho más delirante que la controlada revelación del detalle del cuadro que efectúa el poema de Núñez. Alejo y Núñez parten de la intuición de que ciertos eslóganes televisivos formulan por sí mismos una lengua contra la que difícilmente puede seguir resonando igual la vieja lengua literaria. Ambos asumen el reto de contrastar estas dos capas de significación y asumen la misión de ir desgranando en el proceso significados ocultos, significados falsos, significados alienados y significados esquizo; pero ambos parten, en cualquier caso y en distintos grados de

reescritura y de melancolía, de los recursos formales y lingüísticos de la tecnología del poema conocido. A diferencia de ellos, la APS opta por emplear una tecnología semiótica exteriorizada y ampliada, un “tubo” análogo al de los medios audiovisuales, capaz no sólo de invertir léxico y letras dentro de los límites de un poema sino de producir textualidades, visualidades y estrategias performativas públicas en soportes que si no simulan, compiten con la publicidad. El resultado es una salida aún más drástica de la seguridad de la bella lengua literaria hacia el feísmo y la seducción de los lenguajes *mass-mediáticos*, que no reinan, pero sí gobiernan visualmente la ciudad, simbólicamente los imaginarios, y verbalmente las bocas de sus habitantes.

De entre todas las intervenciones urbanas que los APS ejecutan a lo largo de la década aproximada en que operan, destacaría aquí algunas magníficas pintadas –que a su vez dan nombre a vídeos de textura igualmente sucia– escritas sobre los muros de la ciudad de Málaga: “Namibia libera subito”, “Die Kunst is tot! Es lebe die mörderische Kunst der Agustin Parejo School”, “Málaga Euskadi da” y “Poezia” [fig. 245]. La primera pide en italiano la liberación (o 'disponibilidad para el alquiler', según se lea) del país ocupado por la Sudáfrica del apartheid. La segunda versiona el lema en alemán de los dadaístas de la Internacional Dada-Messe George Grosz y John Heartfield [fig. 246], que a su vez evocan al constructivista ruso Tatlin (“Die Kunst is tot! Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins”)⁴⁴⁵, formando una genealogía del *arte nuevo* que a sí misma se define de lo maquínico a lo asesino (del arte). La tercera, en euskera, pronuncia la anexión de la región del sur a Euskadi, recordando a los empresarios fugados el impuesto revolucionario de ETA, la causa de sus pesadillas. A medio camino del graffiti y el agit-prop, las tres presentan un pequeño desafío en contenido e idioma, una extrañeza que necesariamente inquietará al viandante; pero es la cuarta, POEZIA la que por su meridiana y humorística legibilidad más debiera extrañar a quien la leyera. Y es que el andaluz de POEZIA contrasta analfabéticamente no sólo con el correcto y habitual uso altoliterario que cualquier poema normal de época tendría, sino con la neutralización que de las lenguas locales manufacturan y distribuyen los medios de comunicación, y la consecuente estandarización de las formas de vida, formas de cultura que en torno a dichas localizaciones se solían arracimar, arremolinar, y transmigrar a través de heteroglosas que no son capaces de registrar los cables y satélites de la nueva ateritorialidad y homogeneidad globales.

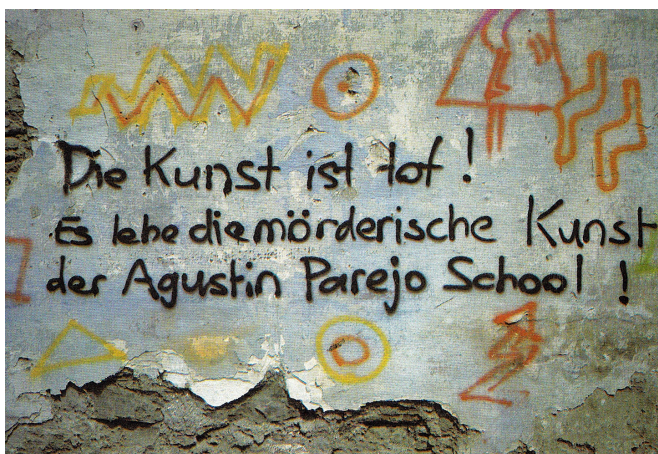


Fig. 245. Rogelio López Cuenca. «Die Kunst ist tot!» (1984)



Fig. 246. Internacional Dada-Messe. George Grosz y John Heartfield, «Die Kunst ist tot! Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins» (1920)

La tensión lingüística, la territorialidad que *con tanta guasa y como quien no quiere la cosa* POEZIA empieza a apuntar, señala en negativo la poca o nula relevancia que la misma le plantea entonces a gran parte de los supuestos trabajadores del lenguaje, los poetas. Se trata de un gesto de geolocalización verbal que poco tiene que ver con la poesía deslocalizada y mueslificada de la *Otra sentimentalidad* que por las mismas fechas se comienza a publicar en los libros de Luis García Montero, Álvaro Salvador, Álvaro Montero y etcétera. Muy emparentada con las raras palabras ácratas que seguirán circulando por los entornos contraculturales en boca de, por ejemplo, un cantante de copla como Carlos Cano – que dice “yo creo que el andaluz es la manera árabe de hablar castellano”; o con la tradición de músicos que desde los Smash cantan con acento y con flamenco⁴⁴⁶; POEZIA es una versión-visión situada mediante el ajuste ortofonológico al habla de su región. Una región, Andalucía oriental, que, como la occidental, desde el advenimiento de la democracia está llena de poetas y de nuevas fundaciones de poetas, de añoranzas de la generación del 27 en busca de nombres propios, y de agregaciones de nombres propios que quieren retratarse en fotos generacionales, tertulias, premios y prestigios que simulen que aquel tiempo de bonanza del capital simbólico de la Poesía sigue vivo. ¿Cuál podría ser la diferencia real de lo que quiera que sea la “poesía andaluza” respecto a la extremeña o la riojana si es que no puede ir, como de hecho jamás va, en *su* lengua escrita? La nueva institución autonómica que la alimenta. ¿En qué lengua se escribe, pues, la poesía? En la lengua de la Institución. Pero por otro lado, ¿existe el andaluz, existe Andalucía? POEZIA es, sobre todo, una gran broma a las nuevas instituciones turístico-culturales autonómicas. Es una gran provocación a la gran broma de la neutralidad cultural en que subsisten los lenguajes poéticos y artísticos regionales y nacionales. POEZIA es, en fin, una mancha en las paredes; unas paredes donde, según recuerda Esteban Pujals Gesalí, para 1984 no quedaba apenas nada escrito: estaban limpias. Aburridas y obedientes. Retenidas. Detenido el proceso de diálogo público que en ellas tenía lugar durante el decenio anterior, las paredes de los 80 registran el avance de un progreso y de un consenso que se van volviendo

mudos. “*Sois Européen et tais toi*” dice un verso⁴⁴⁷ de RLC, en una lengua comunitaria pero no española, que empieza a confirmar que, en realidad, cualquier plan de nueva minoría-escrita, como POEZIA, ha de considerarse dentro de una lengua-mayor de isoglosas más que nacional-españolas: europeas, atlánticas, occidentales, mundiales: televisivas. Más que emitidas: recibidas. Ha de geolocalizar al tiempo que globaliza los verbos en que estamos siendo borrados de la pared.

(c) A los sures y al oriente de las fronteras (del poema) Schengen

Manchar la pared. Llenar el hueco. Tal parece el *leit motiv* de las obras completas de la poesía de RLC que, como la POEZIA de los APS, se caracteriza por suceder afuera de la Literatura, en un lugar marcadamente al Sur. Por afuera hay que entender aquí no exactamente *la calle*, no en el sentido tan ingenuo en que existía para los primeros ejercicios de poesía pública. Varias piezas de señalización de RLC idénticas a los carteles de obras o precintados de la escena del crimen advierten de que la poesía y el arte nada pueden hacer pasar en la calle; como de hecho no están (y están) haciendo pasar ellos mismos mediante su presencia camuflada: *Du calm, poetry makes nothing happen* [247]; *Don't even think of poetry here* [fig. 238]; *Do not cross, art scene* [248]. Es la heterogeneidad material de una escena y otra, del aquí y del ahí, de una y otra obra, de una *real zone*⁴⁴⁸ y otra ¿falsa?, el límite, lo que la ironía de estas frases precisamente señala. Por más que pase, por más que pueda pasar, como de hecho ha pasado con alguna obra molesta de RLC que ha debido ser retirada del espacio urbano⁴⁴⁹, estos carteles aseguran que no pasa. Que no pasa ahí, que no pasa igual. Que hay un límite. El límite de un texto/imagen –y de lo que un texto/imagen puede: su potencia política– es justo el lugar donde *realmente* sucede. Y ese lugar es menos el espacio en que se encuentra físicamente emplazado, que la materialidad de los significados culturales que imprimimos sobre él a la hora de verlo, de leerlo, de habitarlo. Por “lugar” hay que entender, pues, mejor, un espacio sociosituado e historizado, un conjunto de relaciones que en él cobran sentido. Dicho sentido, dichas creencias y comportamientos, son el lugar donde algo, un cambio, puede verdaderamente pasar mediante la manipulación *in situ* de los imaginarios-vocabularios producidos por el tubo catódico-católico general; o en palabras de RLC:

[Yo uso] [u]n léxico muy familiar, imágenes que vemos todos los días en los medios de comunicación masiva, redistribuidos de un modo que nos obligan a repensar nuestra responsabilidad a la hora de creer lo que creemos.⁴⁵⁰

La transformación es, pues, la (del lugar) de la comprensión del lugar (espacio físico-político-histórico) que se habita, un territorio que presenta enormes problemas de *nolugaridad* o aterritorialidad a consecuencia de la impresión, o mejor, des-impresión, que el orden del consumo efectúa sobre cuerpos, vínculos, códigos, lenguajes. Descreer lo que creemos y creer lo que descreemos, desinvisibilizar lo que estando ahí no vemos ya; tal es la operación de revinculación que la obra de RLC dispone. Del territorio y la habitación. El pie y la huella. La z de la s. El acento de la boca. La pobreza de la riqueza. La memoria de la desmemoria. El sur

del norte. El Oriente de Occidente. RLC localiza *a los sures* y *al oriente* la diferencialidad que le falta a la homogeneizada sociedad española posdesarrollista (con su bloque de sentidos occidental-blanco-capitalistas), *nortificada* por el que acaso sea el mayor dispositivo cultural de *nortificación* que tras Hollywood y el Plan Marshall ha incluido a la península: la Unión (Económica) Europea. Y ello no por un neoregionalismo o comunidad-autonomismo interesados, dado que gran parte de las obras de RLC se apropian de las imágenes y frases del mito romántico-orientalista de Andalucía y del cliché del sol y la alegría con que esta región se ofrece al turismo de masas de los socios comunitarios para ironizarlas dando a ver el envés y los reverses de dichas mitologías. Y ello tampoco por una afirmación esencialista y subjetivista (en palabras de RLC, “autocomplaciente” y “autocompasiva”) que, a la manera en que el arte coetáneo construye formalmente las identidades subalternas, gay o mujer, refuerce la estructura individualista del capitalismo⁴⁵¹. Al contrario, la diferencialidad localizada que RLC pretende hacer aparecer es la de agenciamientos que como “el Moro” cristalizan una “alter-identidad”, tan fascinante como repulsiva (orientalista, racista, subdesarrollada, fosilizada), pero constitutiva de una colectividad en el conflicto histórico y político consigo misma (esto es, con y contra su simbología y quincallería simbólica). “Quesur Jael Contin Entequeest Amo Sagar Dando Desdeha Cetan Tosaños” [fig. 250] se lee si se juntan con paciencia los nombres de lo que parecen ciudades de un mapa de RLC que invierte el color del mar (azul) por el de la tierra (amarillo-anaranjado) para proponer al Mediterráneo como un nuevo continente, acaso el negativo de la UE, la utopía de *surificación* que hoy más resuena con la nueva pobreza del sur de Europa y las convulsas derivas de las primaveras árabes. Toda la obra de RLC, con y sin APS, procede a hacer *surgir* fronteras semióticas y físicas así. El límite entre Norte y Sur de un mismo (y casi desaparecido) lugar para una (casi desaparecida) colectividad que dice seguir habitándolo.



Fig. 250. Rogelio López Cuenca.
Que surja el continente, 1991

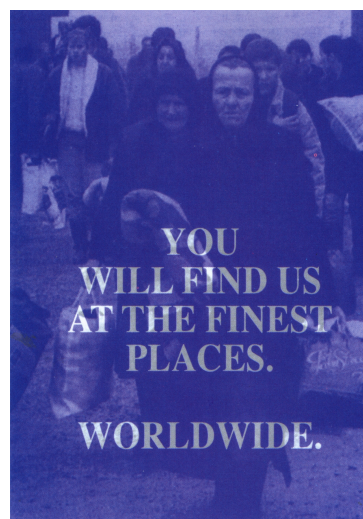


Fig. 253. Rogelio López Cuenca.
Europa unida Worldwide, 1997-8

La obra de RLC trabaja de forma consecuente, y persistente, sobre el tema de los desplazamientos globales que negocian las fronteras del sistema-mundo desde la fase colonialista del capitalismo. Los ejemplos son numerosos: en *Benvindos* [251], cartel literalmente situado en la frontera de Portugal, se collagea el dibujo de un policía agresor (procedente del archivo de mayo del 68), la típica frase amable de bienvenida, el fondo azul y algunas estrellas amarillas de la UE⁴⁵²; en *Euroflag* se muestra una bandera de Europa sobre la fotografía de refugiados albaneses que intentan cruzar de Yugoslavia a Italia⁴⁵³. La bandera europea también aparece en una postal del año 1997 que muestra a varios hombres golpeando con bates a otro tendido en el suelo; la leyenda que titula el collage dice “Europa unida” [252]. «Schengen Accès Sud» [254] es la frase que RLC escoge para sobreimpresionar el cartel con la boca de un tiburón que colgó de varias cabinas telefónicas de L’Hospitalet un año después. A la misma exposición pertenece «Muntanyenc» [255], un cartel en el que se ve al guerrillero anarquista de L’Hospitalet Francesc Sabaté pertrechado con el equipo de montañista, si bien su excursión tenía que ver con otro uso del monte (el uso partisano, la clandestinidad y la revuelta). Y es que, como vemos, la obra de RLC no sólo hace el mapa de los desplazamientos del presente, sino el de los del pasado en el presente. Así puede también leerse el trabajo de documentación que viene realizando dentro del proyecto «Málaga 1937» sobre el éxodo de cien mil personas por la carretera de Almería tras la toma de Málaga por las tropas fascistas.

Éxodo, clandestinidad, migración, exilio, turismo; RLC trabaja sobre casi cualquier forma de desplazamiento por el mapa de guerras de capitales y ejércitos del siglo XX. Su obra descubre en cada localidad del mundo (Manresa, Llobregat, Málaga, Lima, São Paulo) el mundo entero (el *poble mon*⁴⁵⁴) de trabajo, explotación y violencia que a lo largo de la historia local, casi siempre muda, ha ido configurando el paisaje. El descubrimiento trata de un mundo conectado por pasos peligrosos. Trata de los muros de diferentes alturas con los que se impide la mezcla, la supervivencia, la distribución de la riqueza entre quienes con su trabajo y su vida la generan. El muro de Berlín, la valla que separa el barrio católico del barrio protestante de Belfast, la verja de Ceuta y Melilla, ampliada 3 metros más tras el asesinato de varios migrantes que trataban de saltarla en 2005, la Gran Muralla China, el paso de México a EEUU son, además del objeto de la obra *Walls. Detrás de nosotros estamos ustedes*⁴⁵⁵, cortes *reales* de la continuidad de la tierra, territorializaciones violentas del espacio que tienen consecuencias efectivas sobre las vidas de millones de personas. En la era de la neutralización y homogeneización mediática de los acontecimientos descarnados que constituyen lo real, pocas visibilizaciones más concretas hay de la violencia de las contradicciones del movimiento del capital que las fronteras⁴⁵⁶.

(d) Cada palabra es un trabajo de lenguaje.
Home Swept Hole / Home syndrome

Ser sin uno
sin ese yuyo dejarse ser
poème étranger a la littérature
poème de terre⁴⁵⁷

La necesaria redefinición del dentro/fuera literario, del territorio/extranjero que en el poema se vuelve tierra (*terre*) *sin uno* —un *yo yo* que es hierba inerte o *yuyo*— sin nación, sin nombre, ni autoría, no es la única que provoca la larga serie de gestos apropiacionistas hasta este punto descritos. En la tradición del *ready-made* y del *detournement*, las piezas de RLC proceden a una deconstrucción de la visualidad a partir de una noción fuerte de escritura más que de una noción fuerte de visualidad. El trabajo de RLC traspasa la dicotomía de imágenes/lenguaje por medio de una idea de escritura que contendría a ambos: a las primeras en tanto *léxico* con que operar y al segundo en tanto material (de consistencia, por tanto, similar a las imágenes). De este modo, es la operación de montaje la articulación de ambas consistencias, teniendo en cuenta que quien efectúa los remotes y desmontes de sentido es quien recibe el texto. De este modo, la lectura opera igual que la escritura y la escritura es una forma de lectura, en tanto en cuanto a ambos lados del *collage* se ha de hacer por colocar igualdades y diferencias de sentido.

Si recordamos los pies que acompañaban los pedazos de fotografías del poema de *Brixton Hill*, observaremos una vinculación entre el léxico de imágenes y el léxico de lenguaje que de por sí va articulando/escribiendo otro sentido en el tiempo de lectura. Así, mientras las fotografías aún no dejan ver la totalidad de la camioneta volcada, las leyendas que las acompañan al pie van localizando un paisaje urbano desolado (“mud”, “this town”, “beggars and the unemployed”, “beat and break”) y caracterizando dentro de él a un sujeto desorientado, dolido, como en la ciudad somatizado (“don't know”, “no idea”, “wheater-worn”, “spasms”, “feverish malaise”). Cuando aparecen completas las imágenes de la camioneta volcada y de la inyección de heroína, el texto entonces se orienta hacia el sujeto y relata la acción desesperada de llamar por teléfono que, se dice, ha sucedido *mientras* tanto. El *mientras* cobra cuerpo en la simultaneidad de los dos hilos, imagen y dibujo, y es este tempo de aparición de partes de sentido una organización semántica algo más intrincada de la que hubiera tenido la foto sola, el texto solo. Si se lee el texto con atención y a continuación de los textos que le preceden dentro del libro, se observa fácilmente que se trata del relato de una pequeña historia de desengaño amoroso. Una como tantas, podríamos decir, que emplea, como tantas, lexemas y topos líricos gastados, sólo que esta vez escritos a mano y en mayúsculas en un idioma extranjero y acompañados de dibujos *lo-fi* que acentúan el tono de desgana. Para aumentar la ironía de desplazamiento en el registro, el texto se superpone a dos fotografías de un acontecimiento social simultáneo en la historia. Además de la ironía sobre la relevancia o pertinencia del lirismo en tiempos, digamos, salvajes o colectivos, dicha simultaneidad logra combinar algo así como la Sentimentalidad y la Historia, el asunto

personal con los asuntos de la *polis*; dando a ver la distancia, tan absurda, tierna y humorística, entre lo que se dice *yo* enamorado y la ciudad que dice que habita. La emergencia de la contradicción entre los acontecimientos y los sentimientos con que los habitamos, la ceguera o lucidez que se abre entre ambos, resulta buena parte del poema escrito por collage. El collage es el que, mediante el desmontaje y remontaje de las diferencias y contradicciones, fundamentalmente *escribe* lo que en el mundo parece separado de modo que logremos leer una nueva juntura, una que no existía con anterioridad. El collage es el que permite que *escribamos* las imágenes, que las convirtamos en una completitud abierta a la lectura.

La teoría que van haciendo de facto y de escrito los textos de RLC bien valdría de breve manual constructivista. Según el código señalético que toma prestado de embalajes, transportes y mudanzas, para RLC y para su humor un poema es un teléfono [258], un poema es frágil [259], un poema es casi una *pomme de terre*: una patata, una manzana de tierra, un poema de tierra: un *poème de terre*. Un poema no deja de ser una cosa cotidiana, producida en el transcurso de transmisiones de señal que, no por precarias o delicadas, resultan menos efectivas que las de telefonía. Una telefonía pública que, en el sentido en que ya leímos *Conversaciones telefónicas* de Isidoro Valcárcel Medina, afirma la comunalidad o multidireccionalidad despropia de la producción lingüística. Y así, el lenguaje participado que ambos proponen requiere de trabajo a uno y otro lado del aparato. A la altura del año 1993, la premisa de poética que RLC afirma confirma con creces la premisa lanzada en la contratapa de *LCR*. La poética irá escrita esta vez dentro del cuerpo de 156 fotografías [260] de exuberantes letras que RLC toma prestadas de la cartelería comercial, las cuales habrá que juntar y jugar, con algo paciencia y un poquito de conocimiento del inglés, para leer:

A POINT WE CAN ACT U ALL Y SAY THAT THERE EXISTS ENOUGH ALREADY
WRITING IS SELFISH INDULGENCE IN THE NOTION OF ORIGINALITY
SENTIMENT ALL Y TA KING THE ACTUALISATIONS OF THE RULES OF THE
WRITING CODE FOR INVENTIONS THE BURDEN OF THE PRESENT WHICH IS
TO VIEW READING AS A FALLEN PASSI BUT ENTERTAINING STATE THE
READER AS JUNKIE ALTHOUGH WRITING IS ITSELF A KIND OF READING
THE READING OF THE CODENES[?] ARER TO THE COMMUNAL SOURCES OF
LINGUISTIC PRODUCTION THAN WRITING SAMEAPP LIES TO ALL OTHER
ARTS ALL VERBAL LIKE IT OR NOT⁴⁵⁸

Te guste o no, todas las artes, todas las otras artes además de la escritura, son verbales. Semejante enunciado de poética da pie a un uso menos que superficial, estructural, del material verbal – además de a una autoconsideración consciente de seguir siendo poeta contemporáneo⁴⁵⁹. Se podría decir, de hecho, que el mayor encanto de las obras de RLC radica en la fraseología que despliegan con y contra, desde o junto, a las imágenes, más habituales, que portan. La capacidad memética, la seductora memorabilidad de los versos de RLC, procede de algo que podríamos llamar *oído fino* de todo material verbal exitoso. La frase política: “Detrás de ustedes estamos nosotros”, “Los desheredados de la tierra quieren ir a Disneyworld, no a las barricadas”⁴⁶⁰. La frase publicitaria: “Welcome to Paradise”. Las agrafías, las cacografías⁴⁶¹. Este

oído hace que cuando RLC, también filólogo y lector del Barroco, escribe en poema se traiga prestados, como Alejo, metros y paronomasias (“Ay veces / por un miedo mayoro las testuces / y me lloro de miedo / esta mi condición misma de bueno / mi condición común de can hallado / y encanallado diluyo mi hueso”)⁴⁶², y que cuando escribe en títulos de piezas se traiga algún verso oportuno de otro poeta (“El paraíso es de los extraños”, “Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento”)⁴⁶³. RLC, capaz de cuadrar el mismo ritmo en dos idiomas (“I’m high on ten gin tonics / y el hígado en salmuera”)⁴⁶⁴, *escucha* bien no sólo las frases sino las morfonologías de las palabras. Así es como elabora juegos verbales (“Alien Nation”, “No/W/Here”, “Andalucinaciones”, “Malagana”)⁴⁶⁵ que de lejos resuenan duchampianos. Y es que es a la tradición de titulados *ready-made* a la que se adscribe parte del despliegue verbal de López Cuenca.

De oído además de *de ojo* habría que leer el que acaso sea el texto más brillante de RLC, y uno de los más exuberantes, cuantitativamente, que se presentan en esta colección. Se trata del par de trabajos *Home Syndrome* y *Home Swept Hole* [fig. 261] según fueron expuestos en la Bienal de São Paulo de 2002 [en adelante HSHSH]⁴⁶⁶. HSHSH es un listado de palabras en varios idiomas, del latín al alemán, que pertenecen al campo semántico de casa, hogar, lugar de habitación y las topologías ampliadas del lugar (“Ningures”, “Soberanía”, “Virtual Space”, “Hortus Conclusus”). Las palabras están tomadas de revistas, y extraídas fundamentalmente de anuncios de venta, alquiler y hostelería (“chaves na mão”, “Sin entrada”, “luxo”). Aunque la serie ofrece ocasiones de variación sospechosamente provocada: “Acosados”, “chabola todo exterior / choza con puerta blindada”. También se suceden los versos bien reconocibles (“corrientes aguas puras, cristalinas”, “¡Vivir en los pronombres!”), los intertextos (“Naked City”, “Machine-à-Habiter”) y los encuentros menos que fortuitos, divertidos (“Pocilga / Porcelanosa”), políticamente incorrectos (“Zulo”, “GAZA STRIP”, “TERRITORIOS OCUPADOS”) e inesperados (“Jaima mármol y parquet”). Cada tanto a lo largo de la serie, entre dos y tres palabras organizan un sonido parecido al del famoso adagio *Home Sweet Home* (*Hogar Dulce Hogar*) si bien juegan a extrañar el sentido de seguridad de tal afirmación: “síndrome de hogar”, “hogar barrido agujero”. Se trata de empastes de sílabas sobre los que se superponen los acentos de la frase primera sin importar tanto la corrección fonética de los idiomas a los que pertenecen:

“HAUS Sweat HÖLLE sioux HOST
 swiss HOWL”, “DOUSE swim HOLD
 Swab Hoax Swine Honk”, “HOSE
 sume HOTS suite HORT zip ROW”,
 “HOUND sea FOAM suff HORS Txit
 HUTCH”, “SOUSE swing HOTZ Sad
 HOARD swirl HOPP”, “Digs Cell
 dump”, “CAU Schwimmbad”,
 “HORDE sumpf HORN suede
 CLONE”, “HOARSE swill HONTE tit
 ROAN Stock HOLM”, “HÖCHST
 Strip HOHN twin HELL swamp
 HÔTE”, “DOSE Sex HOOD swap
 OURS switch HOD”, “LOUSE sic
 HOHL sleet HATE süb HOOK”,
 “HAUSSE sühn LOAM Shit HOCH
 seams GROAN”, “GROUSE seize
 ROAM swash Haß sick HOPE”



Fig. 261. Rogelio López Cuenca. *Home Syndrome / Home sewpt home*, 1993

Gracias al campo semántico de “casa”, las haches que van hilando los adagios, el acento que se sobrepone a tales palabras y, en fin, la secuencialidad de aparición de formas gráficas y acústicas, se puede leer con mayor facilidad en varios idiomas. El saber que casi en cada línea aparecerá una *casa* digamos que propicia el panlingüismo, en una suerte de ejercicio lexicográfico invertido, por el que primero conocemos la acepción y escudriñamos luego el término. La multilingüística es un signo tanto del mercado internacional del arte en que se mueve RLC como de la publicidad que cada día nos convence de comprar productos más confiables si son en otro idioma, preferentemente en inglés. El hecho de que la casa, o el último reducto de la privacidad, pueda concebirse como espacio de consumo *también* (como el amor romántico de las “escapadas” y “cenas”, la belleza de “los cosméticos”, la “aventura” de los *tours*) se ve muy bien enfocado a la luz de la apropiación de tamaños y tipografías de las letras de revista. Se trata de un catálogo de casas que no ha necesitado mostrarnos sus fotografías. Si se compara con aquel libro de Gradolí que redundantemente añade frase a foto, se puede ver aquí el tratamiento diferente, *escrito*, al que antes aludíamos: una *imaginación* que puede producirse de letras, grafías y sonidos tanto como de imágenes, siendo la diferente gradación un asunto menos dependiente de la visualidad que de la articulación material de los significantes. El resultado es un texto cuya calidad sonora conforma texturas tipográficas que conforman ritmos gráficos que refuerzan ritmos silábicos, y hasta *rimas* (“Undersized/Overpriced”) que informan una serie muy buena de sinversos que no han sido emanados por autor alguno, sino contruidos por él y por el lector en el ejercicio de escritura.

HSHSH formó parte de *Astilbãografo* [AS], instalación producida para la Bienal de São Paulo de 2002 que viene a mostrar una suma condensada o síntesis de todos los tópicos, piezas de imaginario y lenguas que componen la obra de RLC⁴⁶⁷. Mientras HSHSH demarcaba los límites de un espacio típicamente “privado” como el de la casa, la otra parte de AS se constituía como un “poema circulatorio” que presentaba el otro espacio urbano por definición: lo público. El hilo de montaje de este poema es una línea de metro al norte y al sur de la cual se colocan algunas reproducciones de obras anteriores de RLC (las falsas portadas de un Vogue soviético, *Word\$ Word\$ Word\$*, «Une oasis de horreur...», *Bienvenidos*) y de una gran cantidad de textos *apropiados*, en los dos sentidos, para la ocasión⁴⁶⁸. El viaje de lectura que el ejercicio de escritura dispone conduce por una topología, verbología e iconografía que a estas alturas del epígrafe ya nos resultan familiares: de la esclavitud del trabajo proletario, a la migración que inicia el grueso de los viajes alrededor de la tierra; de las lenguas y el lenguaje que circulan, al paradigma del dinero; de la fluidez del dinero, a la estrechez, *real* y consonántica del Estrecho y de Schengen, por paronomasia; y en fin, de la condena de las poblaciones de la tierra a la movilización total de su existencia en función de unas consignas que no les pertenecen. La novedad aquí radica en el hilado paratáctico de las tres zonas topológicas –trabajo, lenguaje, circulación– para la formulación de un concepto de lenguaje que las engloba. Así, es apuntado el lenguaje como un trabajo, *trabajo de lenguaje*, que genera por lo tanto *capital lingüístico* y también, por lo tanto, alienación, definiendo por un lado al “obrero lingüístico” que “no sabe lo que hace ni por qué”, y por el otro, al flujo impersonal de dinero verbal que invisibiliza tal estado de despojamiento. Hay, pues, un “hablar dinero” que “es editar monedas acuñar / como se acuña un término decir / tan sólo definido por el uso: / tener hambre o frío / tener hambre o sed”, es decir, carecer de los verbos que no se emplean por no ser concebidos en el uso necesitado. Y hay, en contra, un uso creativo, popular o literario, que interviene acuñaciones, deshace frases hechas e interrumpe el librecambio del entendimiento abriendo, como lo hacía Zaum, un “No under standing time” – un tiempo diferente, de extrañezas, pero no por debajo, sino de pie.

“Word is a four letter work” dice el verso que acaso mejor formule estos apuntes dando la vuelta al *leitmotiv* punk y a la canción de los Smiths que dice “Work is a four letter word”. El giro fraseológico por un lado afirma que la palabra, cualquier palabra, es un trabajo en lo plástico, orfebre o artesano; y por ello, un trabajo en lo económico o proletario. Por esto y, por otro lado, el giro confirma el espíritu de repulsión por el trabajo que la frase original proponía, pues cuatro letras son lo necesario para hacer la palabra “word” –un número de letras es necesario para hacer cualquier palabra–, como también es cuatro el molde de cantidad de palabras vulgares, ofensivas, profanas del inglés – “fuck”, “slut”, “shit”, “damn”, “hell”, etc. Una condena y un orgullo. Una emancipación que primero pasa por la consciencia de la alienación. Casi como plegando las hipótesis poéticas del siglo constructivista que va de finales del XIX a finales del XX, AS se presenta como una suerte de tesoro *lo-fi* o repertorio de los pedazos que bien podrían componerlo: vanguardias rusas, himnos, eslóganes, frases hechas, canciones, lenguaje coloquial, refranes, Marx, Pound, Duchamp, Mallarmé, Debord, Rimbaud, Baudelaire, Maiakovski, Cendrars, Marinetto, De Certau, Virilio, Augé, Wittgenstein, Pessoa,

Kavafis, Hölderlin, poesía popular de canciones propias de comunidades inmigrantes, palabras en tupí, en portugués, en francés, ruso, árabe, alemán, etc. Dicho ejercicio de atesoramiento queda de buen ejemplo de uno de los varios usos que se dio al archivo de lenguajes constructivistas durante lo que dimos en llamar la era postutópica.

III. 11.

CODA HACIA EL 2001. 24/1/1996

Tal y como afirmaba RLC con los APS en la contratapa de *LCR* (vid. supra) a la altura de los años 80 los procedimientos centrales de lo que quiera que fuera el lenguaje constructivista del XX, quedaban ya completamente del otro lado *del siglo* de la poesía escrita en España. Frente a la abstracción semántica y contención lírica que aún hoy es denominada *vanguardia* o *poesía del lenguaje* por el campo literario, la serie heurística que conforman el collage, el *ready-made*, el *detournement*, el montaje, el mapa psicogeográfico de la deriva y, en fin, toda suerte de apropiacionismo de material ya producido de escrituras fuera de formato, fuera de libro; además de las imagerías y mitologías vanguardistas de los 10-30 deliradas por la heterogénea constelación de prácticas *intermedias*, anartísticas, analíticas, desmaterializadas, *povera* y antiinstitucionales de los años 60 y 70; quedará adscrita a los entornos del arte posconceptual y de la poesía posconcreta. La tradición y transmisión de dicho lenguaje no muere, pues, entre el repliegue neofigurativo/neoinformalista y/o comercial que tiene lugar en la corriente principal de las artes y las letras a lo largo de los 80 y 90, sino que se desplaza por zonas que entonces (y no ahora) resultaban un poco más exteriores a la institución pública y al mercado privado. Si bien un autor como RLC entra a formar parte del catálogo de una galería como la de Juana Aizpuru y expone desde entonces en museos, bienales e instituciones públicas, en general estas prácticas habitaron hasta muy recientemente una suerte de underground constituido por: las comunidades de poesía concreto/visual/experimental ya totalmente escindidas de las de poesía literaria/discursiva; las redes de mail-art, arte de acción y fanzines que se van generando en torno a éstas; el “arte de la secesión” (Pujals) de las prácticas colaborativas o activismos artísticos de colectivos que, como la APS, se inscriben en el intercambio con las prácticas autogestionadas de movimientos sociales de tipo autónomo y con las prácticas de subculturas musicales; y, finalmente, la constelación de usos y costumbres de contracultura cotidiana que irán memorizando, pervirtiendo y actualizando el repertorio y el archivo de vanguardias y neovanguardias.

Estas zonas espacio-temporales de transmisión configuran lo que denominamos “fase postutópica del Momento Analítico”, en tanto en cuanto habitan, reimaginan o renegocian en los cráteres discursivos de la derrota política de las revoluciones de los dos decenios anteriores. Con “post” nos referimos, pues, a una posterioridad temporal y no a una negación sustancial, digamos, “antiutópica” o “distópica” que bien podría asociarse a las formas de lo netamente “posmodernista”. En este sentido, me resulta muy sugerente un juego de palabras utilizado por el poeta y crítico Heriberto Yépez en su bello ensayo sobre Charles Olson *The Empire of Neomemory*⁴⁶⁹: “modern-post” como la condición de aquellas obras que quieren trascender la Modernidad y “su” capitalismo. Llamaría así al grueso del corpus “postutópico” que aquí se cita, en oposición a un corpus “posmodernista” que yo asocio a la connivencia, indiferencia o consciencia de la completitud del proyecto capitalista como forma de vida. Los

constructivismos postutópicos a los que aquí nos referimos tienden, de hecho, a hablar, a elaborar, a *lenguajear*, desde una posición en general exterior a la lengua del bloque ideológico hegemónico; de hecho, puede que esa total separación constituya una de sus particularidades más debilitadoras. En todo caso este asunto terminológico resulta a todas luces menor en lo que a este trabajo respecta.

El objetivo principal del trabajo de RLC es, *sigue siendo*, la emergencia de enunciados políticos en situaciones públicas. La estrategia es la de deslizarse en los intersticios del lenguaje establecido para introducir una contrainformación, o en sus palabras (prestadas):

La función de un arte público crítico es hacer visibles las heridas de la ciudad (vivienda, especulación, marginación, racismo, criminalización, abusos...), cuya ocultación cohesiona al grupo. El único enfrentamiento posible está en el campo de la representación, dramatizando la disonancia retórica entre lo real y su imagen, oblicuamente, infiltrados en sus fisuras, para introducir la información suprimida en lo que Chomsky llama «la construcción del consenso». ⁴⁷⁰

Se trata de una idea de transgresión social que no siendo menos política que aquella que manejaba Ignacio Prat y nos persigue desde hace varias páginas, sí presenta diferencias en la organización lingüística de *su* utopía. El deslizamiento en las fisuras referido por RLC tiene menos de infección del cuerpo carnal del lenguaje que de colocación pragmática de una o varias piezas léxicas (léxico-imágen, léxico-verbos) entre otras piezas previamente existentes. Tiene más de incisión, de hendidura que permite invertir la mirada de aquello que ya estaba, que de infiltración contaminante de un *cuerpo extraño*. Tiene más de operación retórico-irónica sobre el macro de los discursos de consenso que de operación plástica sobre el micro libidinal que instituye verbalmente la subjetividad. Más de pragmática, pues, que de sintaxis o morfofonología. Y así, el efecto pretendido por este tipo de transgresión de los 80-90 difiere del pretendido por la transgresión de los 60-70 en la medida en que: (a) no se concibe a sí misma como independiente, como *independencia* plena, del lenguaje del Poder; (b) juega en el terreno de la representación verbal tanto como juega en el de la presentación literal; (c) sale y entra; y (d) de algún modo trueca el vector del deseo por el vector del humor como itinerario de fuerza para lograr la transgresión.

El humor es un fluido que quizás emerja con mayor facilidad en ausencia de comisariados, esto es, cuando retroceden las tensiones ideológicas *de partido*, decae el monopolio discursivo del comunismo y con él, algunos temas e iconografías, además de la norma y la moral revolucionarias⁴⁷¹. Cierta estructuración teleológica normalmente identificada con la estructuración utópica moderna de los proyectos de innovación estética también retrocede, arrastrando consigo la fe en la univocidad entre la innovación lingüística/estética y el cambio subjetivo/social. Se desutopiza la forma en la medida en que se desteleologiza la utopía porque ya no se concibe más el cambio social como exclusivo del nivel formal. Al decaer o desplazarse los estructuralismos (y sus gramáticas *de salida*), de alguna manera entra en descomposición la química de su fruto más denso, aquello que podríamos llamar “el delirio

político del formalismo” o “la política de la forma”, pues aunque luego se den obras que tengan la política como horizonte y contenido, son conscientes de que no sólo una forma afortunada, sino el modo en que el *texto* se sitúa en los contextos culturales, es el que dota de cierta efectividad pragmática a las piezas. El “desorden”, “lo indecible” (de lo real) y la “no clausura”, que caracterizaban una cierta textura de época (anterior) se irán atenuando. En los 80 ya nadie va a delirar el idioma a lo Prat, aunque desde los manicomios siga escribiendo Leopoldo María Panero, y acaso Pedro Casariego Córdoba sea uno de los pocos que siga jugando textualmente, pero sus *poemas encadenados*⁴⁷² serán la excepción y no la norma de un periodo en el que, como vimos, apenas se dan prácticas constructivistas que a sí mismas se llamen “poesía”. De la *poezia* que operadores como RLC ejemplifican habrá que esperar otra clase de transgresión, ligada a otra serie de nociones del cambio.

La diferencia “utópica” que ciertas prácticas artísticas posconceptuales de los 80 plantean no se va a definir, en primer lugar, respecto del pasado, sino respecto del futuro. En la medida en que una derrota política y una desestructuración teleológica han tenido lugar para una utopía, digamos, para todo su espectro, “del progreso”, matricialmente futurista tiene lugar una deriva de al menos dos décadas de *No Future*, o travesía a través de la plena planicie del presente. En la medida en que para los operarios y operativistas dejan de proyectarse a futuros las operaciones de presentes, la utopía *nofuture* se vuelve, en todo caso y en los pocos lugares donde hay caso, otra cosa de tipo más inmanente, más presentista, de temporalidad sin duda otra. Más que un tiempo o lucha final después de la cual llegue la redención del socialismo, *otro mundo* que ya se esté dando en éste ha de materializarse en el día a día. A esta relocalización espacio-temporal hay que añadir, en segundo lugar, la intensificación del deseo de articulación en el espacio público de una *verdadera* publicidad, o mejor, comunidad (o sea, de una esfera donde el intercambio entre sujetos se realice en igualdad, horizontalidad, multidireccionalidad y, a ser posible, bajo los supuestos de la economía del don) para hallar dos de las premisas de la consolidación de un paradigma de cambio y ruptura *autonomista* que, recordemos, toma su noción de “autonomía” de aquella que inventaran a principios de siglo las vanguardias artísticas. Tan pública como personal, la utopía *nofuture* del autonomismo trata más que de organizaciones totales de formas de vida que, como tales, requieren de cantidades de operaciones de autogestión, esto es, de invenciones concretas sobre materiales cotidianos; a menudo pobres o sencillos, casi nunca rimbombantes o pretenciosos.

Dicho paradigma, o mejor, la ola autonomista que también surca los 60 y 70 (especialmente en Italia) y despliega desde ahí lecturas hacia tiempos de emancipación popular arcaicos (las revueltas comuneras, las heréticas, las brujas, las insurrecciones populares, el comunismo de los consejos, las colectivizaciones anarquistas, la tradición libertaria y sus veranos de revuelta en la península) pretende convocar y pervertir multitudes no mediante la argumentación discursiva (i.e., el libro rojo, el plan-piloto, el árbol sintáctico) sino mediante procedimientos disruptivos, fragmentarios, disyuntivos, extrañados, que sacudan las imágenes del sentido establecido, para extraer de ellas nuevas composiciones de lugar. No es de extrañar que el resultado de esta mutación utópica sea la proliferación desde los años 80 de una serie de

colectivos artísticos como SIEP, Estrujenbank, Preiswert, CACA, Las Palmeras Salvajes, La Fiambrera Obrera, etc., que como la APS, se darán la tarea de ir construyendo disenso allí donde los medios manufacturan consenso; investigando en formas de arte barato, situado, anónimo y altamente participado por quienes lo reciben, y empleando para ello sin reparo las técnicas del tesoro constructivista⁴⁷³. No es de extrañar que las formas de este arte político o “arte de la secesión” vayan progresivamente confluyendo con las formas estéticas de los movimientos sociales que buscaban construir similares condiciones espacio-temporales para la vida en común en peligro durante los tiempos de reordenamiento neoliberal. Unos y otros grupos a menudo no se distinguen.

Algunas de las formas de desobediencia civil y acción directa que durante los años 80 y 90 irán generando las disidencias feministas y homosexuales, la okupación y la insumisión, el movimiento ecologista y el antimilitarismo, y, en fin, el enjambre de antagonismos que vienen a conformar el núcleo del activismo tras cincuenta años de lucha basada en la clase, se inspirarán a su vez en algunas de las formas inventadas por el archivo constructivista⁴⁷⁴. En la misma búsqueda de construcción de una autonomía económica y simbólica, surgen y/o resurgen a partir de los 80 formas de relacionarse fugadas de las estructuras comerciales que sostienen la corriente principal o *mainstream*, como el arte postal, el copy-art y el fenómeno de la fanedición. El Sindicato de Trabajos Imaginarios, Koniec, +/- 491, PO Box, Merzmail, Amano o Industrias Mikuerpo⁴⁷⁵ son únicamente algunos nombres de unas prácticas culturales que no sólo conforman por sí mismas *páginas* de un arte de *contracomunicaciones*, sino que al circular van estableciendo canales que hilan las tramas subjetivas de un mundo underground compuesto por artistas, poetas, músicos, performers, editores y activistas que en esos medios siguen y seguirán reconociendo una suerte de “nosotros”. Tal espacio se convertirá en el lugar de socialización y aprendizaje de las sucesivas juventudes que vayan huyendo de la desmovilización y la apatía generales. En ese espacio de antagonismo político y estético multiforme que poco a poco irá emergiendo bajo etiquetas tan poco satisfactorias discursivamente como “altermundialismo” o “antiglobalización”, algunos productores serán muy conscientes de que sus “prácticas comunicativas productivas contemporáneas” tienen predecesores en “experiencias que la historiografía ha inscrito en la casilla del arte”; y no en los panfletos y libros revolucionarios; pudiendo, por tanto, describir a la perfección en qué consisten exactamente algunas de esas partes (premisas, casos, técnicas) transmitidas:

[L]a inclinación a encarar de forma activa los desafíos de las transformaciones tecnológicas (el fotomontaje, el cine, el vídeo, la radio, etc.), el énfasis en la participación activa del público, la multiplicación de posibles, la interrogación seria de toda “línea correcta”, la movilidad y la conexión de sujetos y experiencias heterogéneas, la creación de espacios públicos de deliberación y discusión, una “moral de la incomodidad” que definiría la apertura de la militancia política, la crítica de la mirada psicológica, sentimental, intimista, de toda metafísica del artista, la “ejecución bella” etc. Son todos dispositivos que no se caracterizan solo por la suma bondad de la verdad que pregonan a los cuatro vientos, sino fundamentalmente porque construyen otro tipo de público.⁴⁷⁶

Que a las “redes” de “cultura distribuida” que experimentan con los formatos de producción, distribución y exhibición se les llame, en la primera gran historia del arte político en el Estado (*Desacuerdos*), “redes poéticas” confirma la historicidad del relato que afirma que el origen de estas redes fueron las comunidades de poesía experimental y que sus preguntas (de poética) constituyeron uno de los inicios de las formas de hacer y formas de vida por venir en los años sucesivos⁴⁷⁷. En los entornos de la vieja poesía concreta la *posterioridad* sorprendió, pues, a sus protagonistas trabajando, escribiendo y editando como siempre. Especialmente en Cataluña, pero no sólo. También en Mérida, en Sevilla, en Málaga y, en fin, en cualquier ciudad⁴⁷⁸ en la que algunos curiosos de la poesía concreta/visual/experimental siguieran dándole vueltas al archivo heredado, enredados a un tiempo en el mail-art, las revistas y encuentros de edición que antes de la era de internet servían para tramar contactos. En Cataluña, epicentro de la ebullición, el nombre que tomó fuerza esta vez fue el de “polipoesía”. El término, que había sido acuñado por el italiano Enzo Minarelli en 1983, se popularizó de la mano de Xavier Sabater y demás poetas próximos a las editoriales La Cloaca (1976-1980) y Sedicions (1991-1998) y de la mano de grupos como el SISS (Sección de investigación sin sentido)⁴⁷⁹. Más allá de su brillante sonoridad y de su más que suficiente efectividad a la hora de describir este conflictivo tipo de poesía, el término de Minarelli que importó Sabater permite dar buena cuenta de un verdadero despertar a la multiplicidad de formas poéticas; en concreto, da cuenta de un florecimiento de las poesías que investigan el sonido. A decir del conocido poeta y programador Eduard Escoffet (1979), la posibilidad de distinción de un resurgir de la neovanguardia poética en Cataluña radica en la notoria aparición de buenas cantidades de trabajos de poesía “sonora”, además de “performativa” y, claro, “visual”⁴⁸⁰.

Escoffet data en 1992⁴⁸¹ la reaparición o estallido polipoético, y así hemos de confirmarlo a la luz de la publicación ese año de la antología *Polipoesía* hecha por Sabater en Sedicions⁴⁸², concediendo, no obstante, que buena parte de los antologados trabajaba ya en los años 80 en los terrenos pantanosos de la diversidad poética: Llorenç Barber (1948), José María Calleja (1952), Enric Casasses (1951), Bartolomé Ferrando (1951) —que editó la revista *Texto poético* entre 1977 y 1989—, Carles Hac Mor (1940), Fátima Miranda —miembro con Barber y Ferrando del Flatus Vocis Trio—, Josep Ramón Roig (1956) y el propio Xavier Sabater (1953), que es el autor de uno de esos poemas de repercusión similar a la de la «lluvia» de Boso o la «mano» de Millán: «Saba-Sanyo-Casio» [263]. A la lista anterior habría que añadir nombres de artistas ya reconocidos en los 70 que, como Carles Santos, continúan investigando e innovando. Protagonistas del resurgir polipoético fueron también posteriormente Accidents Polipoéticos (Xavier Theros y Rafael Metlikovez), Víctor Nubla o el propio Escoffet, que desde 1993 organiza y programa buena parte de los festivales y ciclos que muestran esta poesía en la península⁴⁸³.

En paralelo al pequeño boom polipoético y posconcreto va recobrando relevancia y adquiere ascendencia pública la obra de Isidoro Valcárcel Medina, que es, como vimos, el más férreo y humilde defensor de las premisas del Momento Analítico desde el día siguiente a que se terminaran los Encuentros de Pamplona 72. Y casi como certificando el excelente estado de

forma de las prácticas que ayudaron a alumbrar, el 24 de enero de 1996 ZAJ se disuelve. Un día después de que se inaugure una gran retrospectiva en el MNCARS, ZAJ se disuelve, consciente de que la entrada en el gran museo del arte contemporáneo supone, de algún modo, una suerte de cumplimiento del ciclo de la innovación que vinieron a publicar entre enormes hostilidades y excitaciones 32 años antes. En 1987, veintitrés años después del primer paseo ZAJ, uno de sus tres protagonistas, Ramón Barce, anota:

Aunque honrada y sinceramente hablando, ¿no es nuestra apacible marcha con los marcos “de forma compleja” una agresión contra la tranquila sociedad dual de los años 60?. Cuando tomábamos aquel café y decíamos “todo va bien por ahora” sabíamos que nada iría ya bien nunca, que entrábamos en una interminable procesión que protesta, que arremete y es agredida. Pero también sabíamos (o sabemos ahora, un siglo después), que nada podría ya ir del todo mal en España; que ante cualquier monopolio estético, vanguardista o no, retroguardista o no, la alarta [sic] procesión madrileña puede reírse a carcajadas, o, al menos, si eso está grave y terminantemente prohibido, sonreírse; o viceversa [...].⁴⁸⁴

No obstante, y muy afortunadamente, la historia ni se detiene ni se disuelve aquí. Lo que aquí detenemos es nuestro relato histórico para no correr el riesgo de monopolizar el torrente textual recién anotado en esta coda a partir del marco conceptual de la colección que fue más profusamente descrita a lo largo del trabajo, esto es, aquella que tiene lugar situado y/o sentido fuerte durante el periodo de 1964-1972 –y hasta 1983– y sus ecos. Si bien, como hemos visto y demostrado, todos los ríos y arroyuelos de las “artes fugadas” conocen piedras parecidas, ninguno de ellos pasa dos veces por la misma sin que ésta no haya sido leída, no haya sido modificada por dicha lectura, y por ello, entre otras muchas cosas, creemos que los devenires de este último tramo ofrecen una particularidad merecedora de un estudio más detallado que el que apuntamos en esta coda. Especialmente desde 2001.

El año 2001 constituye, a mi humilde entender, el punto de inflexión de la fase postutópica, bien sea porque su cercanía agota la posibilidad de pensarlo con alguna nitidez, bien porque en ese año ocurrieron algunos acontecimientos sociopolíticos enormemente relevantes a la hora de pensar el nuevo tiempo de, según el filósofo Bifo, *guerra neoliberal*: el atentado de las Torres Gemelas y la contracumbre de Génova. El cuerpo tendido de Carlo Giuliani, “la roca de Génova”, que los cuatro autores de «Ingredientes para una onda global» dan como cifra de un cambio histórico –de la puesta en juego de las fuerzas– y de un problema político que es un problema relacional, y por ello, también estético –¿cómo reingresar desde el antagonismo autónomo separado a las “multitudes” y hasta “pueblos” que desde entonces pugnan por aparecer como agentes de cambio?; cuyo desanudamiento y desplegamiento tal vez no suceda hasta las primaveras de 2011. Aquí creemos, en cualquier caso, que es probable que dicho periodo (desde el que, por otro lado, hemos escrito este trabajo) y sus lecturas constituyan un tercer momento de ruptura del régimen cultural moderno sobre la brecha de una transformación tecnológica y una crisis económica que, al menos desde este lugar del mapa mundial, en nada palidecen frente a la fractura de *entresiglos* o a la del 68. Acaso esta tercera ruptura pueda terminar por resultar estéticamente la más

pronunciada de todas en la medida en que puede permitirse leer desde otro siglo el siglo de los cambios. Describir el presente más o menos inmediato, en concreto los últimos diez años, resulta, no obstante, enormemente aventurado para los recursos con los que cuenta este trabajo, que es quizás *tan* clásico, tan del 68, como lo es *su* colección principal.

Conviene, tal vez, confiar en quienes como Reinaldo Laddaga (o Franco Ingrassia o Pedro G. Romero, o...) sí se han atrevido a describirlo con un posible cambio de “régimen de las artes”⁴⁸⁵, otorgando al anterior el de “régimen estético” y al que está viniendo el nombre de “régimen práctico”. Al primero lo define como aquel en que los artistas, especialistas de un medio concreto, están ocupados en la solitaria tarea de construir obras de contornos finitos “con finales y comienzos precisos”, a distancia de los espacios a donde luego irán los espectadores o lectores en busca de una experiencia “hacia arriba y hacia el interior, de sus mundos cotidianos”. Al segundo lo define como aquel en el que la tribu de los artistas se ven a sí mismos como “puntos de paso en una conversación general” de la que ellos capturan y relanzan fragmentos con forma de textos, películas, sonidos o meros “paquetes de información” que “rara vez o nunca terminan de estabilizarse”. Estos artistas tienden a constituir grupos de colaboración y a diseñar espacios de exhibición “en encrucijadas, más que en cuartos apartados”, rasgo que resuena con esa salida a la exterioridad de la que venimos dando cuenta desde el epígrafe anterior y que es totalmente cumplida por fenómenos del periodo como la *Huelga de Arte* entre el 2000 y el 2001 impulsada por el nombre-anónimo Luther Blisset, o el dispositivo de Las Agencias que se lanzó en la Barcelona de la contracumbre del Banco Mundial por aquellos mismos años para dotar de soporte gráfico-medial-espacial a los movimientos sociales de la ciudad [265]⁴⁸⁶.

Si “en el régimen práctico no se producen tanto obras, como ecologías culturales, comunidades experimentales, procesos abiertos y cooperativos, formas de vida y mundos comunes” y “el espectador ya no es un desconocido silencioso, sino un colaborador activo”, resulta obvio que una historia informada de este tercer momento, se feche cuando se feche, encuentra gran parte de sus fuentes en el constructivismo del siglo XX y su hilo de Ariadna precisamente en la fase postutópica del mismo, cuando se completó el desplazamiento horizontal del texto (que no quiere elevarse ni abismarse) a los contextos, quedando como herramienta una serie de técnicas y actitudes biopolíticas capaces de seguir produciendo texturas anartísticas. La intensidad del cambio del XX al XXI obliga no obstante a preguntarse si su singularidad no consistirá precisamente en invertir, como aquí hacemos, el relato que condena a las afueras al corpus constructivista, poniendo en el centro una posible preeminencia, y sobre todo oportunidad, de los lenguajes que componían dicho corpus – al menos para el arte contemporáneo. En la medida en que el campo literario ha mutado de forma un poco menos drástica, el cambio de tiempos bien podría encontrar hoy una suerte de superación de la oposición Lírica vs. Poesía contemporánea, por la cual el lenguaje constructivista, allá donde se maneja de manera informada y regular, se permitiría emplear la Lírica como una unidad más, su archivo como una fuente más, de modo que en cada ejercicio de tecnopoética se convocara a la Lírica para que como fantasma de restitución, memoria e

identidad conjurara tanta indeterminación, tanta exterioridad, tanta relación, red, fuga, publicidad. Lira y Analira. Una suerte de re-entrada de uno en otro corpus en zonas de fricción autoconscientes. Ambas hipótesis exceden, en cualquier caso, las posibilidades críticas de este trabajo, pues de lo que aquí se ha tratado es de describir algunos textos, algunas piezas, algunos rasgos todavía contenidos en algún momento del siglo XX. Nuestras prácticas textuales del XXI se quedan, por el momento, en el terreno de la sombra.

Digamos que dejamos la tarea de historizar los últimos quince, veinte o veinticinco años de poesía en España a quien pueda distanciarse lo suficiente para contarla. A quien, entre otras cosas, pueda leer la tozuda separación de la poesía nacional respecto de los planes de lengua y proyectos de escritura que durante un breve espacio de tiempo (64-72) casi pudieron cambiarla para luego (83-01) dedicarse a retarla desde lejos. Con la retrospectiva de ZAJ en el MNCARS (1996), el Premio Nacional de Arte para Isidoro Válcárcel Medina (2007), Rogelio López Cuenca en la Bienal de São Paulo (2002), Brossa canonizado, los Encuentros de Pamplona celebrados en una gran exposición (MNCARS, 2009) y la exposición de *Escrituras en libertad* en el Instituto Cervantes (2009), no se trata ya de reivindicar unas obras lo suficientemente documentadas como para merecer sitio en la historiografía de las vanguardias y neovanguardias, sino un lenguaje que permitiera leerlas –junto a la segunda edición de las obras completas de Aníbal Núñez, las completas de Merlo, Panero, Ullán, Prat, Hervás, etc.– dentro de un corpus de poesía contemporánea. A todos los efectos, este breve repaso de cómo se desplegó y replegó el constructivismo para generar un Momento de prácticas analíticas que aún compone textos en los mundos del arte, el *underground* y el activismo; y en bastantes corpus literarios del mapa occidental; sería productivo si lograra explicar por qué carecemos de este lenguaje al leer y escribir poesía. Para que apareciera algún tipo de textualidad densa, en riesgo, investigadora, tal vez haya que leer así también, desde afuera hacia adentro, invertida o por detrás, la poesía de la segunda mitad del XX en España.

IV. A L G U N
O S P O E M
A S P O R V E
N I R E N E S
P A Ñ A D E
S D E 1 9 8 3
(1 9 2 2 – 1 9
6 4 – 2 0 1 1)

ALGUNOS POEMAS POR VENIR EN ESPAÑA DESDE 1983 (1922-1964-2011).

(a) Quién falta.

Una crítica feminista y poscolonial de los archivos lírico y analítico

Escribe Germán Labrador en varios de sus magníficos textos que uno de los problemas de la historiografía cultural que toma como objeto a “España” es que suele partir de la premisa de lo que no hubo (Modernidad, Romanticismo, ...) en vez de partir de la singularidad, cualquiera que ésta fuera, de lo que sí hubo por las mismas fechas, patrocinando por el camino la lógica de la normalización⁴⁸⁷. Goya vs. la ausencia de Ilustración. La tradición asamblearia libertaria vs. la falta de cultura democrática. Al igual que los críticos-poetas citados en el primer capítulo (Mora, Gaona y Mallo) comenzaban sus libros señalando la ausencia casi total de posmodernismo en la poesía española actual, aquí comenzamos el nuestro señalando la escasez y precariedad de emisión y recepción de las obras y prácticas constructivistas. A diferencia de ellos, de lo que sí tratamos fue de perseguir, encontrar, leer y pensar las piezas de una hipotética colección que, humildemente entiendo, demuestra que al menos los huecos de la neovanguardia, el concretismo, el Conceptual, la escritura deconstructiva o logófaga y la contracultura, no están vacíos para la poesía en España; su consistencia puede ser leída en restos y marcas de esfuerzos de modernización y obras, en muchos casos secretas, en otros casos fallidas, y en muy pero que muy pocos casos, exitosas. Entiendo que estas obras son relevantes en la medida en que su solo esfuerzo de existencia discute algún que otro consenso y al menos una parte de la legitimidad que posee la poesía lírica española estándar, el poema normal español, además del victimismo de quienes se empeñan en que nada hubiera habido para poder así hacer menos. El intrincado problema de la hegemonía y contrahegemonía poéticas en buena parte del territorio del Estado requiere, en todo caso, de más esfuerzos que este trabajo, que se suma a unos cuantos. En especial, y como se habrá visto hasta aquí, al trabajo sobre el archivo transicional hispánico y otras aventuras de la modernidad peninsular de Germán Labrador Méndez⁴⁸⁸. Y en todo caso y bien pensado, con y contra Labrador, para mí el problema sí sigue remitiendo a una serie de faltas.

Faltan, por un lado, las poéticas, las enunciaciones críticas no de los críticos sino de los poetas, de lo que hacen o no hacen con lo que saben y pretenden de la escritura; lo que desean y contra qué lo desean. Por otro lado, y en relación directa, faltan las historias, las memorias de otras prácticas poéticas locales que construyan otros discursos y legitimidades o por lo menos discutan las narraciones y versiones oficiales para abrir un presente textual diferente. Pero a la poesía escrita en España, a la historia de la poesía escrita en España, pese al elevadísimo número de poetas inscritos en el registro oficial, sobre todo le faltan cuerpos; también y sobre todo le faltan a la historia invertida que aquí quisimos relatar.

Quizás nadie haya reparado en ello. Yo misma no lo hice durante un año entero de la redacción de este trabajo. Hasta esta página sólo fueron citados tres o cuatro nombres de mujeres poetas, tres de ellas extranjeras (Stein, Forrest-Thomson, Lijn), y por lo tanto más alejadas del corpus que se describe, y una española, la performer Esther Ferrer, definitivamente poco vinculada con la poesía. La falta de mujeres es sin duda responsabilidad de quien esto escribe, pero si se acude a las listas de las antologías, tesis, libros y trabajos sobre el periodo

citados hasta aquí, se encuentran apenas más casos: Millán y García Sánchez en *La escritura en libertad* incluyen poemas de diez mujeres (entre ciento cuarenta y cinco poemas seleccionados); Sarmiento en *La otra escritura* (1990) no recoge textos de ninguna mujer, de no ser por una foto de una acción ZAJ en la que participa Esther Ferrer; Labrador incluye a dos en el corpus central de *Poéticas e imaginarios de la transición española* y apenas unas pocas más en las bibliografías periféricas del mismo (2008); y Orihuela apenas menciona a ninguna en su *Archivo de poesía experimental. Cronología, 1964-2006* (2007). Y ello pese a que el periodo del que estamos hablando se caracteriza por un acceso a la educación superior al menos un poco más igualitario que en décadas anteriores.

El índice que relaciona la cantidad de mujeres formadas como lectoras está a todas luces descompensado tal vez no en comparación con la cantidad de mujeres que escriben, sino con la cantidad de mujeres que lo hacen públicamente, publicando bajo el foco. Es un índice paupérrimo que viene a confirmar una frase que registré de pasada durante una entrevista con la traductora Silvia Herberg, viuda del poeta Justo Alejo: “era un mundo de hombres”⁴⁸⁹. Entonces no me llamó la atención que, sin haberle yo preguntado nada al respecto, Herberg se refiriera a la composición exclusivamente masculina de la tertulia a la que acudía su marido en la librería Relieve de Valladolid. Meses después me di cuenta de que en esta frase se contenía una denuncia muy consciente del papel secundario y del ostracismo intelectual al que se vio sometida como mujer en aquel entorno, siendo ella quien, por ejemplo, le proporcionaba las traducciones de Walter Benjamin a su marido. Al darme cuenta del detalle, vinieron a mi cabeza pequeñas frases laterales escuchadas en boca de Margarita Hierro, la hija de José Hierro, sobre cómo su madre, Ángeles Torres, daba de comer a los poetas durante los encuentros en la finca de Nayagua. También recordé las palabras de Felicidad Blanc en la película *El desencanto* (1976), a propósito de la estrecha amistad de Leopoldo Panero con Luis Rosales. A derecha y a izquierda, en la posguerra y en el desarrollismo, la poesía era un mundo de hombres donde las mujeres, también las compañeras, habían de conformarse con ocupar un segundo o tercer o cuarto plano. *Con esperar en casa al sonido de la llave que abría la cerradura* (Blanc dixit).

Parece que el de la poesía era un mundo de hombres desproporcionadamente asimétrico del mundo social de 1964, tal y como lo había sido en épocas anteriores respecto de mundos sociales aún más subyugados por el franquismo. Esta concentración tan homogénea se dio incluso en los entornos más progresistas de la *gauche divine* que pudiera articularse alrededor de un pionero de la transgresión sexual como Jaime Gil de Biedma (1929-1990) o en un grupo que como Cántico contaba entre sus filas con poetas homosexuales como Pablo García Baena (1923) y Juan Bernier (1911-1989). La composición de los índices no es, pues, un asunto de ideología explícita, sino un asunto netamente superestructural, por el cual las mujeres, sistemática e implícitamente, no existían. Este tipo de exclusión se identifica fácilmente como patriarcal y no resulta en absoluto sorprendente, teniendo en cuenta la longevidad de la enorme desigualdad de género que instituye el orden social. Sí resulta interesante este tipo de composición de comunidades tan particulares como las poéticas o literarias, en la medida en

que su institución genera textos o, en un bonito giro del poeta y profesor Michael Davidson, vida textual que [algunos de nosotros] llamamos poética (infra). Estudiando la composición de comunidades de poética no tradicional tan poderosas e influyentes como lo fueron la sección de Black Mountain articulada alrededor de Charles Olson o la gente del North Beach Bar alrededor de Jack Spicer —al igual que los núcleos beat, o los cercanos al poeta Robert Bly—, Michael Davidson llega a afirmar la “homosocialidad obligatoria” como rasgo definidor de dichas escenas⁴⁹⁰. El término resulta un cruce de dos conceptos fuertes del feminismo de la tercera ola, como son “la heterosexualidad obligatoria” (Adrienne Rich) como verdadera forma de establecer las diferencias de género, y la “homosocialidad” (Eve Sedgwick) como *forms of same-sex bonding in which male interests are reinforced*. El término resulta útil en la medida en que reconoce que no es sólo por exclusión (del canon, del índice, del corpus, de los puestos) sino por la reproducción de poder, como ciertos modos de vinculación exclusivamente masculinos se perpetúan, configurando una textualidad patriarcal incluso cuando alguna mujer o persona de sexualidad no normativa entra y participa de ellas:

Compulsory homosociality does not concern the biographical life of the male artist so much as the textual life he produces through homosocial associations. That textual life —what we call poetics— may very well be composed by biological male or female others, but its function is to replicate a continuum of male associations, colleagues, and fellow travelers.⁴⁹¹

Puede que sorprenda cruzar la España franquista con los Estados Unidos de McCarthy, pero lo cierto es que este tipo de vinculación homosocial que Davidson describe filtra todas las comunidades de poesía lírica y analírica hasta aquí expuestas (Hierro, Biedma, Panero padre, Panero hijo, Cántico, la poesía concreta,...), y resulta no sólo en faltas (de nombres) sino en versos. Versos como los del famoso poema de Ángel González (1925-2008), ese que dice que “para que yo me llame Ángel González / para que mi ser pese sobre el suelo” aparte de “un ancho espacio y un largo tiempo” (sin historia, como se ve, por cierto) “[fueron necesarios] hombres de todo el mar y toda tierra, / fértiles vientres de mujer”: es decir, hombres existiendo, y mujeres procreando [fig. 266].

Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
hombres de todo el mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incesantes
en otro cuerpo nuevo.
Solsticios y equinoccios alumbraron
con su cambiante luz, su vario cielo,
el viaje milenario de mi carne
trepando por los siglos y los huesos.
[...]

Fig. 266. Ángel González. *Áspero mundo*, 1956

Quizás resulte fácil señalar el contraste tan fuerte entre la necesidad de hombres, en plural, que pueblan la tierra y la reducción de todas las mujeres a “vientres de mujer”, un sintagma más genérico que da a ver, si no una objetualización, sí una reducción salvaje de lo que una mujer puede hacer sobre la tierra. Probablemente un poema épico como éste, una épica-cósmica del yo de un poeta, de su nombre propio, requiere del establecimiento de una verdad así como hecho natural primigenio. Seguramente Ángel González no reparó en que tal génesis ahistórico sólo puede sostenerse sobre la primacía de la transmisión paterno-filial de nombres y apellidos, que en civilizaciones matriarcales pudo tal vez haber sido distinta. Tampoco nosotros al leerlo solemos caer en todo esto, acostumbrados como estamos a nombrarnos en masculino. Creemos no sufrir efectos y resultados de los versos anteriores, aunque resulten tan notoriamente visibles como los versos inmediatamente posteriores, esos que dicen que también fueron necesarios para el nombramiento del poeta Ángel González “... cuerpos / y más cuerpos, fundiéndose incesantes / en otro cuerpo nuevo [...]”.

Por más que Ángel González fuera un “poeta de izquierdas” o “comprometido”, y que haya quien pueda afirmar la inocencia de unos versos tan melódicos y tan encantadores sobre “la naturaleza humana”, por más que su intención no fuera reproducir la división sexual del trabajo y del valor en toda la tierra y el mar, por más que él sólo quisiera afirmar que él es sólo un nombre más del universo, la inquietante definición de las mujeres inmediatamente anterior logra que para cuando llegamos a “cuerpos y más cuerpos” sea imposible no leer en ellos a hombres y mujeres copulando para la obtención de otro cuerpo nuevo. Que el resultado de la fusión descrita no vaya a ser un hombre para un 99 % de los lectores. Que levante la mano quien diga lo contrario. A la pluralidad que es posible suponer para el sustantivo “cuerpos” se le aplica la norma heterosexual, la división en dos del *continuum* de géneros, de modo que quedan inconscientemente confiscados la pluralidad, el sustantivo, la sustantivación, para uso y disfrute de unos menos. Que no se trata sino de otro poema que afirma algo parecido a uno de los de Olson citado al inicio del artículo de Davidson: “*to be tumescent I / The affairs of men remain a chief concern*”. Para que yo esté intumesciente / que queden los asuntos de los hombres por encima.

El de Ángel González es un poema donde el ciclo del nombre de poeta se traspasa de hombre a hombre, en un gesto reproductor más artificial de lo que “los vientres de mujer” hacen suponer. Un gesto cultural no intencional, sino inconsciente, inevitablemente engranado a un dispositivo de “homosocialidad obligatoria” que contiene a la poética de Ángel González, y a la nuestra, y, por el cual, el ciclo de nombramiento de poetas no sólo funciona así realmente, sino que es así como se refuerza cíclicamente. Por cierto que si se compara el poema de González con «eis os amantes» de Augusto de Campos [fig. 267] y con «sonne mann» de Eugen Gomringer [fig. 268], se observa casi exactamente la misma división de los cuerpos sexuados y de sus posiciones sociales y la consiguiente inflexión binaria y jerarquizada de nuestra comprensión de todos los órdenes del mundo. De este último explican muy bien Gómez Bedate y Crespo en qué dirección han de leerse los géneros de las palabras –pues “sonne” es femenino y “mond” es masculino– para obtener el cruce de cualidades que resulta en un “kind”, de género lingüístico neutro⁴⁹². Lo que ellos no leen es cómo las cualidades

semánticas de luna (“mond”) y sol (“sonne”) están distribuidas como 'femenino' y 'masculino' en la cultura occidental, al igual que las posiciones de aparición en primer lugar (arriba; izquierda) están identificadas como masculinas, de modo que no es casual que el niño se agregue al final de columna izquierda, justo debajo de “mann”, perdiendo toda neutralidad⁴⁹³. Es decir, que tal vez haya un ordenamiento patriarcal previo a la supuesta neutralidad de las categorías verbales que tantos dan por inocentes...⁴⁹⁴. Ciertamente el plan concreto es pródigo en poemas de este tipo de identificación y reparto de roles de género; sirva también como ejemplo «Epithalamium II» de Pedro Xisto [fig. 270]. La primera constelación de Gomringer, escrita por cierto en español, consiste en una serie combinatoria de tres sustantivos nivelados por la conjunción “y”, “avenidas y flores y mujeres”, a los que al final se añade, en posición preeminente y única, sin repetir, “un admirador” [271]. Similar objetualización de la mujer y admiración del hombre ofrecía, al cabo, el libro de Gradolí *Quizás Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* [fig. 127].

eis
os
amantes sem parentes
senão
os corpos
irmãum gimeoutrem
cima eu baixela
ecoraçambos
dupla infantuno(s) sempre
semen(t)emventre
estesse aquelele
inhumenoutro

Fig. 267. Augusto de Campos. *Poetamenos*, 1953

sonne	mann
mond	frau
sonne	frau
mond	mann
sonne	mond
mann	frau
kind.	

Fig. 268. Eugen Gomringer. *Konstellationen*, 1953

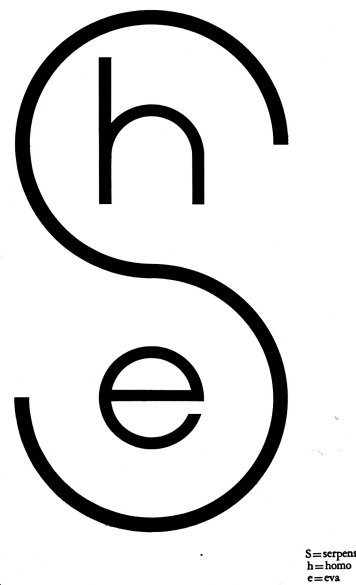


Fig. 270. Pedro Xisto. «Epithalamium II» (1967)

¿Qué ha de suceder *para que* una mujer obtenga nombre no en la Historia o en el Canon, sino dentro de un poema? (¿Qué para que sus asuntos queden por encima? ¿Qué para su intumescencia?) ¿Dónde está el poema donde esto ocurre, donde el cambio de lengua logra la desidentificación heterosexual de los “cuerpos” y el nombramiento en femenino del “yo” para narrar ciclos de transmisión que no invisibilicen a las mujeres, en los que quepan muchos y variados sujetos? ¿Dónde están los poemas *cósmicos* historizados en comunidades no homosociales, las épicas de formación de agenciamientos colectivos, vida textual y biológica más ancha que la estrecha vía familiarista? Y en fin, ¿dónde está ese poema memorable que desalambra el lenguaje de la confiscación patriarcal?

Si bien la revolución sexual que legitima y sostiene esta clase de poemas venía teniendo lugar desde los años 60, es hacia finales de los 70 cuando en el hemisferio occidental explota la floración de las textualidades donde estos cuerpos verdaderamente nuevos para la historia toman cuerpo histórico, identidad, estilo, nombre y apellidos, de la mano no de poetas que como Ángel González carecen de la experiencia del conflicto, sino de poetas que experimentan día a día en sus cuerpos el efecto del conflicto. Se puede decir que en la década de los 80 la afirmación identitaria de los sujetos subalternos se vuelve un asunto estético primordial para el arte, aun a riesgo de esencializar e individualizar agenciamientos colectivos más potentes – tal como vimos que denunciaba Rogelio López Cuenca (III.10). En poesía la toma tendió a la enunciación de una primera persona, a la manera en que puede perfectamente ejemplificar el «Manifiesto (Hablo por mi diferencia)» de Pedro Lemebel (1952): “Aquí está mi cara / Hablo por mi diferencia / Defiendo lo que soy” [...] “Mi hombría me la enseñó la noche / Detrás de un poste / Esa hombría de la que usted se jacta / Se la metieron en el regimiento / Un milico asesino” [...] “Yo no pongo la otra mejilla / Pongo el culo compañero”

[272]; aunque no es la crudeza el único modo, si se compara con, por ejemplo, el dispositivo neobarroco *neobarroso* del poeta argentino y militante homosexual Néstor Perlongher (1949-1992) [273]⁴⁹⁵. Crudo o lentejuelado, semiespontáneo o cocinado, directo o indirecto hasta incluso el fingimiento –por persona interpuesta, como en el primer poema de *Not Me* donde para decir que es poeta, mujer y lesbiana, Eileen Myles pretende proceder de la familia Kennedy– es la toma de la primera, o del yo, el asunto lingüístico medular de esta proliferación poética⁴⁹⁶. Y es la exposición de diferencia el problema constructivo principal, frente a la celebración de normalidad, también verbal, que pretendería cierto coloquialismo coetáneo al que ya nos hemos referido. Entiendo que, llegados a este punto, la línea de riesgo que divide “la experiencia” biopolítica típicamente descrita por el conversacionalismo experiencialista de la experiencia biopolítica difícilmente articulada por las nuevas poéticas de mujeres y/o sexualidades no normativas, se engrosa en función de la medida de su apuesta lingüística. Y así, y de nuevo con Davidson, Rich y Sedgwick, un poema que mencione el deseo homosexual o la igualdad de la mujer como estadios de la normalidad ganada sin ganar para sí su propia habla, sólo vendría a reforzar el orden previo, la homosocialidad constitutiva del poema conocido, el ciclo de transmisión paterno-filial, y su lengua materna. La afirmación que aquí hago es, pues, la de otra feminista muy conocida, Audre Lorde, cuando dice que “para desmontar la casa del amo no se pueden usar las herramientas del amo”. Que la inversión de la historia del amo no pasa exclusivamente por llenar esta tesis de nombres en femenino, sino por impugnar las herramientas verbales en que ésta sigue teniendo lugar.

En la lírica y analítica española resulta más difícil encontrar poemas del calibre de los citados en el párrafo anterior, tal vez por la escasez de cuerpos más arriba mencionada. Que no existieran cuerpos (en la poesía) hizo que no existieran ciertos poemas. Ciertos poemas no pueden ser escritos sino por los cuerpos que padecen. Ciertos poemas son cuerpos. Especialmente los de afirmación de minorías poseedoras de menor capital simbólico en el transcurso del tiempo en que este autorreconocimiento tiene lugar. Rebuscando entre el archivo contracultural de los 70 surge de nuevo la figura de un performer como cuerpo a quien bien podría habersele gritado ¡poeta! en este sentido: el cuerpo travestido de Ocaña (1947-1983) del brazo del Nazario y del Camilo bajando por una Rambla abarrotada [fig. 275]⁴⁹⁷, como ejemplo de una práctica que no debería haber resultado tan ajena a la poesía, si es que ésta hubiera estado conectada a la intrépida historia de liberación sexual que estaba teniendo lugar en las Ramblas y el Raval de Barcelona, en Malasaña, en Chueca, en Lavapiés, y en fin, después, en los baños de las movidas promovidas y no promovidas por algún ayuntamiento. El referente de una escritura paralela a esta performance estaría más cerca de ser Eduardo Haro Ibars (1948-1988) que Luis Antonio de Villena (1951); no obstante, ningún texto del periodo alcanza a afirmar una disrupción de grado similar a la que arroja dicha performance.



Fig. 275. Ocaña, el Nazario y el Camilo bajando por la Rambla, 1978

En los años 80, es el barroquismo que Ana Rossetti (1950) imprime sobre las formas culturalistas el que empieza a cambiar una parte de la lengua del poema extrayendo una nueva eroticidad (e intumescencia) (“Desconfío del tumescente / gladiolo blanco, satinadas pastas / de misales antiguos”) que no va a modificar el sistema completo de nombrado (“Yo te elegía nombres en mi devocionario. / No tuve otro maestro”), pero ciertamente propone y dispone una agencia que supone todo un giro de presencia de la mujer en el poema⁴⁹⁸. El famoso libro *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* de Blanca Andreu (1959) ponía en el asador del título la carne de un viaje que sigue caracterizando a buena parte de los poetas e intelectuales que, llegados a la ciudad, borran el origen de su viaje, además de un viaje de género y edad que no sé si alcanza a ser del todo elaborado en los poemas⁴⁹⁹. Diría que no. Diría que además debería separarse este título por una vez de otro que, aunque escrito en la misma época, por una mujer joven y de provincias también, no se parece ni en la forma, ni en la lengua, ni en la posición que afirma. Me refiero a *Los versos del eunuco* de Luisa Castro (1966) [fig. 277]. *Los versos del eunuco* probablemente ofrezca la mejor descripción de lo que la sociología del objeto cultural amor⁵⁰⁰ imprime en los cuerpos que no se dejan medir, transar ni gobernar; que son, por definición, los marginados, pero también, por definición, los adolescentes – donde se puede incluir la serie de provincias y la serie de mujeres, pero a costa de no representarlas como identidades, sino como devenires de deseo y de conflicto. El libro ofrece la descripción del descubrimiento adolescente de la sexualidad a partir del conflicto que genera la violencia del patriarcado; que es un sistema de clases, también, y de capitales, un “orden del progreso” contra el que cualquier sujeto se inscribe y desinscribe en dura pugna. Si han de venir, una despatriarcalización y una *querruption* de las lenguas de mando y las poéticas

que en ellas se sustentan, sólo lo harán a partir de un proceso similar al que promete el libro de Luisa: afirmando que el Falo está flácido, que la impotencia del hombre produce el miedo de todos, que es del lado de los Eunucos y no de los Edipos⁵⁰¹, de su androginia, de su debilidad, de donde parte la fuerza de una fuga que en los 80 no hizo nada más que asomar, de la mano de una mujer joven que era, podría decirse, el sujeto del momento:

Cuando en la calle todos supieron que me agitaba las faldas un eunuco ni en los hipermercados mantuve el turno de derecho, los peores pollos, las peores frutas, la carne muerta de siglos comí durante años. Ésta es la paga de los soldados. Ésta es la devoción a la filantropía.

Me visitaba con ardor como a una feria de tinglados. Me visitaba con valor, con dolor, con sangre en las manos heridas semanalmente.

Juntos subimos a la terraza de la ciudad a ver pasar aviones de más cerca, a ver pasar de lejos niñas con carteras marrones llenas de oscuridad y letras, detrás huyendo perros.

A veces en los andamios del olvido hacíamos amor por poco tiempo y aún duraba. Era la primera ceremonia y nos queríamos con savia en la garganta porque el amor sobrevenía con un lujo de ola que no cae; decidme, y era justo el peor gesto, el peor vino, y era amargo volver a la calle con mi nombre terrible acaudillando enfermos, largas filas de locos para besar mis pies. [...]

Fig. 277. Luisa Castro. *Los versos del eunuco*, 1986

Probablemente haya que esperar a los años 90 para encontrar un número de poetas mínimamente proporcionado con respecto al número de universitarias, filólogas, lectoras y, en fin, mujeres, que viven en el Estado. La lista de poetas en activo nacidas entre la década del 60 y la del 90 es bastante larga y atractiva (Guadalupe Grande, Julieta Valero, María Eloy García, Sandra Santana, Mercedes Cebrián...)⁵⁰², pero probablemente es en el estallido de la poesía escrita por mujeres gallegas entre finales de los 90 y los dosmiles donde por fin tiene lugar, donde se encuentran los poemas sociosituados por los que nos preguntábamos antes. Textos como «29 de xaneiro» de Olga Novo [fig. 29] o la «Autopoética» con la que Lupe Gómez (1972) abre el libro de *Levantar as tetas* [278], ejemplifican a qué me refiero: poemas que enuncian las varias clases, géneros, sexos, países y tradiciones, en las lenguas y lenguajes en que estos vienen marcados para el cuerpo⁵⁰³.

El poema de Gómez empieza afirmando la mixtura del cuerpo en la poética, “A miña autopoética é a miña vida e o meu sangue”, y termina proponiendo un gesto de orgullo afirmativo que de nuevo intrinca poesía y cuerpo: “Hai que levantar a poesía e as tetas. Hai que adornar o pelo. Temos que ser activos e tristes, temos que chorar e correr”. Justo antes de los gestos de mujer propuestos como poética general (levantar las tetas, adornar el pelo, ser activos y tristes, llorar y correr) le da vueltas a los varios nombres particulares que una poeta como ella va a tomar: el que existe para sí faltando para los índices –“Chámome Lupe e non teño historia”– y el que, aunque aparezca para la vida pública, sigue representando mal el cuerpo imaginado por unas formas de vida que tanto tiempo pasaron en el anonimato: “Os

meus libros poñen que me chamo Lupe Gómez pero eu prefiro chamarme Lupezul. Prefiro nomes falsos para estar alegre e sobrevivir”. En el poema de Novo se recuentan los trabajos anónimos de miles de mujeres que hicieron falta para que “eu aprender este ladrido”, para que la poeta aprendiera a usar su boca, sus maxilares, su lengua, su culo al sol, su rabia, su cultura, cobrando lengua en primera persona, dentro de un ciclo de transmisión igual de ancestral que el de González, pero esta vez, y entendemos que no por casualidad, matrilineal: exclusivamente femenino:

ben o sei ben sei eu todo
 que para eu aprender este ladrido
 á fin fixeron falla
 mil mulleres lavando a reo no río de Saá
 e mil arando e dúas mil cosendo e cinco mil
 apañando cozas e garabullos no medio do monte e Ti
 sobre todo ti plantando pinos nun serragoto inmenso
 desaprendendo canto es
 esfuracando as túas dúbidas

Fig. 29. Olga Novo. «29 de xaneiro». *A cousa vermella*, 2004

A diferencia del poema de González, el objeto transmitido por el poema de Novo es un ladrido y no un nombre. No hay un nombre depositario al final, sino una primera persona que incorpora en su escritura un ladrido moldeado por los trabajos anónimos de miles de mujeres tanto como por los nombres de autor que, por pura historicidad, nombraron a más hombres. La incorporación de Rimbaud, Mahler, Brancusi, (Camille) Claudel, Benjamin o el Walt Whitman que ha leído la poeta trilingüe o tetralingüe con las “trinta xeracións de meu analfabetas” que vienen de su madre hasta su boca, es, pues, la operación autogenética o autopoética, más que épica, *operaria*, del texto: “une saison en enfer. repite comigo Une-Saison-En-Enfer. / trinta xeracións de meu analfabetas / Eu estou aprendendo a ladrar. / marcar un nunca territorio coa epiglote / coma un cadelo coma un can de palleiro / escadelearme ata volver en min en can entón pronuncio / Walt Walt / Walt Whitman mamá”. En vez de servir para parapetar un prestigio cultural (culturalista) aquí los nombres de poeta hacen sonido. Se trata de un sonido similar al de los perros y los lobos, sin raza ni pedigrí, con los que se quiere ladrar, con los que el poema, de hecho, ladra. Igual “Walt Walt Walt” que “o outono es ti ou ou ou loba”, nombres propios, sustantivos, onomatopeyas, sílabas, inglés y gallego fugados por la misma línea de formantes fonéticos, hacia una vocalidad cerrada que, repetida y repetida, ladra. Se trata de una nana. Una nana que invierte la linealidad del poema cósmico de Ángel González, al ir de la hija a la madre, de la madre a la infancia, al hermano y a la abuela, de la madre a las miles de mujeres, y de los nombres de autor hacia la madre, versando el complejo aprendizaje cultural que un poema encarna al existir. O aquí: la mezcla de cultura letrada adquirida mediante el sistema educativo de la democracia, de una cultura ancestral adquirida en el entorno familiar, además de una subjetividad ingobernable a ambas polaridades, que en medio se instituye no mediante (libre) elección ni cósmica certeza, sino

consciente del proceso de incorporación verbal que todo poeta experimenta. Y no es que las poetisas anteriores a Novo o a Gómez o a Castro o a Andreu no vinieran en muchos casos del campo, o no fueran mujeres; es que lo más normal era que al llegar a la poesía, aquellas marcas fueran desactivadas dentro de un dispositivo aparentemente neutral de lengua estándar, un poema lírico estrecho y simulado dentro del cual perdían interés, relevancia, pertinencia, legitimidad, cuerpo, memoria, orgullo, potencia. Ahí quizás radique uno de los problemas permanentes de la poesía a la que un poeta en España se convierte cuando se convierte, es decir, cuando renuncia a parte de las lenguas, tradiciones y lenguajes que domina y que recuerda, a las que existen afuera, cuando cede su cuerpo y el de sus poemas a la monolingua poética nacional, que es, y no casualmente, la propia de una tertulia donde predominan los señores.

Es sólo a costa de parecerse a una única lengua, nacional, estándar, estable, establecida, inmutable y, al cabo, neutralizada, que el dispositivo verbal de la poesía española puede en muchos casos permitirse el compromiso “a la izquierda”, el progresismo “plural” y hasta el elitismo anticomercial. Y es que sin plantear ningún cuestionamiento de qué hace ni en qué lengua lo hace, las de por sí insignificantes posibilidades de que un poema moleste a alguien o disienta de algún orden discursivo, como el de la política de partidos, el monólogo de los medios de comunicación, la desigualdad de género o el amor romántico, tienden a cero, y pueden por ello formular un consenso desde el lado del espectro ideológico que más les plazca. El origen de este consenso, ya lo narramos, data de la vuelta al orden formal lírico que entre el 73 y el 83 se hace sin renunciar al discurso emancipador que va del progresismo socialdemócrata al izquierdismo, pasando a veces por el marxismo y el comunismo. En general este es el discurso legitimado para la clase cultural de la Transición, y salvo casos excepcionales como Luis Alberto de Cuenca, pocos poetas españoles declaran, al menos públicamente, tener una ideología de derechas o liberal. El complejo de despolitización de la forma y desplanificación de la lengua pero ideologización progresista del poeta producido durante aquel periodo quizá ofrezca una de las explicaciones más plausibles para encausar la escasa indagación e innovación que se da en la poesía española actual. Y acaso también ofrezca la razón de la escasez de formas posmodernistas o *postpoéticas* que algunos críticos echan de menos.

Ya argumenté por qué ni el término, ni el concepto, ni la historia del concepto, ni el corpus, ni la descripción del posmodernismo me convencerán a la hora de pensar cómo podría sincronizarse el ejercicio de la poesía en España con alguna hora del siglo en que estamos o en que estuvimos hace no tanto, pero coincido con Gaona, Mora y Mallo en que la ausencia de obras incrustadas dentro de los lenguajes estéticos del bloque de dominación del capitalismo avanzado (Jameson) es en España muy notoria. No me refiero a que eche en falta poetas explícitamente neo/liberales, pues no es la ideología explícita lo que creo, y espero haberlo demostrado, que articula un poema, ni es la explicitud ideológica la que hace a un poema de Luis Antonio de Cuenca más liberal o patriarcal que a uno de Benjamín Prado. Digo que apenas hay organización estética del escepticismo, el pesimismo o el cinismo, pese a que una

mínima observación del interior del capitalismo puede muy bien producir estas matrices. Se leen pocas miradas frías que se ocupen de la disección y descripción de lo que hay como si no hubiera posibilidad de nada más, de nada afuera, de nada luego; como si el espacio público ya fuera, como es, un mercado consumado; como si lo que hubiera no contuviera, fagocitara y diluyera cada día gran parte de las ilusiones de prosperidad de cierta izquierda incapaz de leer los acontecimientos presentes. Se me ocurre que un libro de los dosmiles como *Mercado Común* de Mercedes Cebrián [fig. 229] sí logra construir una mirada fría desprovista de cualquier suerte de utopismo, describiendo desde dentro de los centros comerciales, aeropuertos y verbos de cualquier consumidor la burbuja socioeconómica que hasta el estallido de la crisis no sólo edificaba nueva vivienda en urbanizaciones imposibles, sino vidas y lenguas, formas de vida con que pagarla y habitarla:

La población flotante no decide, no sabe
desde dónde le llegan los abrazos, el desamparo ocurre
en forma de regalo de empresa.

Las cosas nos van
bien
en el idioma de esta situación. Es el término
medio lo que hemos digerido, al igual que el filete
que obtuvimos de él; por algo fuimos capaces
de un metabolismo

*nosotros que visitamos la cabina del piloto en nuestro
primer vuelo*

Fig. 279. Mercedes Cebrián. *Mercado común*, 2006

Es en todos estos sentidos recién descritos en los que cabría afirmar que la poesía española es, en tanto dispositivo verbal y comunidad históricamente homosocial, y no, se entiende, en tanto lista de autores, estructuralmente heteropatriarcal, socialdemócrata/socio-liberal, castellano-céntrica y europeísta, mientras que el idioma en que tiene lugar se habla de forma conflictiva y creativa por millones de personas extracomunitarias y que comparte península con al menos cuatro o cinco lenguas más. Me pregunto si el blanqueo y la homologación a norma, a horma, a *maastricht*, de las lenguas y lectos del poema actual estándar en España no tiene que ver con la interesante caracterización demográfica que desgranaba Martín Rodríguez-Gaona en su estudio del panorama presente. A saber: una suerte de cohorte generacional que se beneficia de la mejora de las condiciones materiales de su infancia respecto a las de la infancia de sus padres, especialmente las posibilidades educativas, adquiere derechos de lectura y escritura nunca antes tan masificados, pero que sin darse cuenta va a ir enfrentando el fenómeno de “la precariedad laboral y los problemas de vivienda”⁵⁰⁴. Es decir, eso que lábilmente sean, fueran, o hayan sido las clases medias producidas por el desarrollismo. Cabría preguntarse si no son precisamente las aspiraciones (de medro social) y carencias (de capital simbólico) y pertenencias (de un *capitalito*) de esta clase fantasma, la

desmemoria del origen rural-proletario, el pacto de paz por bienestar firmado con las elites y, en fin, su aparente y esforzadísima neutralidad las que articulan gran parte de los gustos, las matrices y las formas de la vida textual nacional. Cuánto más cuando, con la última crisis global, esta clase ha entrado en una fase de proletarización o de, al menos, seria problematización de una identidad cultural (consumista) vinculada a una renta que está perdiendo. Ante dicho proceso cabe preguntarse si las formas consensuales de lengua y escritura sobre las que sobrevivió, medró y se estabilizó una corte de poetas desde la Transición pueden durar igualmente. Si no habrá un cambio que apunte quizás a que antes de la burbuja inmobiliaria –que también alimentaba los premios de diputación y ayuntamientos– antes del *boom* desarrollista, antes de la *pax* franquista, no había algo así como una escasez. O una carencia. Económica y cultural.

La pregunta es si no habría de aplicarse a este territorio europeo una perspectiva de análisis cercana a la teoría poscolonial, en la medida en que se afirmen no sólo los procesos de colonización externa e interna ejecutados a lo largo del XIX y XX⁵⁰⁵, sino que se asignen los llamados problemas de Modernidad de España a procesos sociohistóricos particulares o excéntricos o menores, respecto de un espacio anglosajón u occidental que no contó con, por ejemplo, las tasas de analfabetismo, la dictadura de cuarenta años o el catolicismo de estado; ni con la serie de revoluciones libertarias, también en contra de las guerras coloniales (como en 1909), de migraciones al Sur de América, de persistentes problemas de territorialidad. ¿Supone esta propuesta de giro un retorno velado del problemático y pesado “problema de España”? Ni mucho menos. Al revés. Como decíamos en el capítulo sobre la *poezía* de RLC, a estas alturas, el problema, también poético, siempre remite a isoglosas culturales más anchas. Y a una heteroglosia de lo que quiera que sea la lengua romance que hablamos al Sur de Europa y al Oeste del Atlántico. El giro que aquí se propone más bien consiste en atreverse a pensar desde la escasez, la minoría y el conflicto con una Mayoría o Mayoreo, en cada caso diferente, y que aún está por ser descrita. La escasez es, de hecho, nuestro modo de referir sin afirmar la falta. De recursos. De cuerpos. De corpus. De morfologías. De géneros. De herramientas. De tradiciones. De memorias. De lengua. De lenguaje. De poemas. A esta hipótesis yo llamo con el nombre de una investigación colectiva y experimental en marcha y muy disputada: *euraca*⁵⁰⁶.

Una mirada feminista, *queer* y poscolonial podría, pues, darle la vuelta al poema español normal. También al poema de neovanguardia y a alguna de las ideas fuertes acerca de la vanguardia de entresiglos. Un regreso al hueso de los 10 y al regreso de los 60 a los 10, que lea la imbricación formal que tuvieron las formas de arte avanzado o innovador con las tecnologías analfabéticas (cine, radio, telegrafía), con los artefactos coloniales (máscaras, imágenes, etnografía) y con las manifestaciones de las culturas populares (post analfabetas) que se estaban generando en los núcleos urbanos de Occidente: del jazz al cabaret, del cine mudo a dadá; en réplica y en localización muy situada. O en palabras de Charles Bernstein respecto de una de sus lecturas del modernismo norteamericano a partir de la combinación de los factores anteriores además de la diferencia dialectal de los siguientes textos en tensión con el inglés estándar del periodo:

I read modernist American poetry in a comparatist frame that emphasizes technical invention. One of my persistent interests is the interplay between the vernacular, the colloquial, the ordinary, and the self-constructed syntax and vocabulary of the ideolectal; that is, the ideological play of dialects –real and imaginary– in American speech in Paul Laurence Dunbar's African American and Claude McKay's early Jamaican dialect poems and run that against Oscar Hammerstein II's lyrics for *Show Boat* (“Ol’ Man River”) or DuBose and Dorothy Heyward and Ira Gershwin's more supple lyrics for *Porgy and Bess* (“Summertime” and “I Loves Your Porgy”) [...]; or contrast these with the more fluid poetic vernacular of Williams Carlos Williams, Jean Toomer, and Langston Hughes, and the rebarbative anti-assimilation of Louis Zukofsky's “Poem Beginning “The”” [...] My mix is certainly odd by most accounts. But there is something fascinating in considering McKay and MacDiarmid and Groucho Marx, or Cole Porter and Patton and Brice, not to say Walter Benjamin and Ludwig Wittgenstein, all born in the first four years of my putative period [...] Underlying the range of approaches is the formidable technical achievement of these literary artists [...].⁵⁰⁷

Una desestandarización y un desclasamiento así harían justicia a un corpus de por sí muy desclasado y *rarito*, además de permitir desplazamientos geográficos hacia las periferias de Nueva York, París, Londres y Viena; dando cuenta de versiones subalternas, de fugas de lenguaje que con el tiempo también se irán sedimentando en nuevas legitimidades y hegemonías. La vuelta que aquí damos, la inversión genealógica de la historia de la poesía española del último tercio del XX, casi siempre faltó a estas líneas de desvío, pues de forma un tanto acrítica heredamos el desgénero y la deslocalización de los estudios de poética de tipo formalista. De poder hoy comenzar una investigación sobre constructivismos, experimentalismos y, en fin, experiencias de torsión y subversión lingüística dadas en el contexto de la península en el meollo del siglo, haríamos por enfocar los gestos más singulares y subalternos de este espacio histórico, que acaso y por lo mismo, son los gestos más densamente implicados en el plan de emancipación estética del XX occidental, o mejor, como diría Heriberto Yépez, dando cuenta de la decadencia que se asocia esta cosmovisión del progreso, *oxidental*⁵⁰⁸. Si hay una falta y extrañeza aoriginal –o aborigen, si se quiere, en el sentido impuro y abusivo– yo la coloco, como dije, en la extrañeza verbal, ideológica y estética de Valle Inclán; en la imaginación e invención técnica de Val del Omar; en la artefactualidad construida por el proyecto anarquista protagonista de al menos una revolución política y biopolítica; y, sobre todo, en el par posible o imaginado que constituyen dos textos tan diversos como *Trilce* y *En defensa del analfabetismo*. Los dos fueron editados en la revista Cruz y Raya el mismo año por José Bergamín. Bergamín, que no se caracteriza por ser el primado del canon del 27, urge a esa mirada sobre la cultura popular, al reto con el hecho de que el analfabetismo en España excede los datos y las tasas para nombrar una organización de un espacio de saberes exteriores que no tiene por qué significar ignorancia. Al tiempo que lanza esta bomba nuclear, Bergamín publica el que acaso sea el texto más “escrito escrito” –en términos de José Luis Castillejo– de la poesía del XX. Vallejo viene de Lima y de París a un menor Madrid para reeditar un libro que, como *Versión Celeste* de Larrea, sin duda problematiza la tradición poética española⁵⁰⁹.

¿Y no sería audaz recomenzar así la búsqueda de partes de un poema por venir tan ancho y tan ajeno que siempre pudiera ponernos en riesgo de desidentificación?

En todo caso y pese a las cegueras y limitaciones críticas, la historia de poéticas que aquí se hizo como pudo quiso comenzar a cuestionar genealogías hacia 1964, a través del archivo de prácticas que probaron un cambio mayormente formal de los verbos de la lírica y la lengua nacionales. Y ello porque, entendemos, en la falla del 68 se encuentran las matrices de lectura del pasado y del presente con las que aún operamos hoy. O con las que aún necesitamos discutir para operar nuestras propias lecturas del presente y escrituras por venir.

(b) La Analírica ganada

En torno a 1962-64 comienzan a aparecer en público, a publicarse, textos, acciones y sujetos que se definen como novedad y cuyo horizonte bien podríamos denominar, en tanto energía de cambio, “novísimo”, expropiando de este modo el término con que Castellet designa a sus *nuève* famosos poetas. La mayoría de los *nuève* no presentan tanta novedad.

La novedad que publican estos jóvenes del 64 a veces sólo es un deseo de libertad en el sentido más sencillo o juvenil. También en el más ingenuo, para bien y para mal. De forma paralela a un proceso de liberación subjetiva en marcha, algunos jóvenes socializados como poetas, esos a quienes Labrador ha caracterizado tan bien en sus trabajos sobre la Transición, buscan una nueva expresividad que sólo en algunos casos va a producir cambio lingüístico mediante la exploración de un cambio procedimental.

El deseo de novedad consiste otras veces en sincronizarse con las modas artísticas y poéticas que desde el extranjero llaman a un cambio. El concretismo, Fluxus y el arte conceptual son, en este orden, algunas de las ondas importadas. El peligro de la importación acrítica es una falta de interiorización que a menudo se ve reflejada en la inconsistencia de unos textos muy superficiales, en la efimericidad de las carreras poéticas que duran lo que los años de primera (ni siquiera segunda) juventud, y hasta en un intrincado complejo de inferioridad todavía vigente respecto del extranjero. Lo de afuera es mejor en todo caso y por eso hemos de quejarnos del adentro. Este victimismo sádico y completamente desituado es el esquema de buena parte de cierto “vanguardismo” perezoso y, en el fondo, un poco nacionalista, que aún hay hoy en la península.

Entonces, “novísimo” refiere un horizonte de cambio, especialmente apropiado para nombrar los acontecimientos que tienen lugar en el campo literario entre 1964 y 1972. 1964 es el año en que el colectivo ZAJ inicia su actividad pública. 1972 es el año de los Encuentros de Pamplona. Los dos acontecimientos son propiedad del campo artístico, pero es que precisamente éste es el campo donde las propuestas de transformación de los lenguajes disponibles alcanzan una consistencia mayor. A los planos de consistencia en que se organiza

la salida del lenguaje poético disponible los llamamos “planes de lengua”, y los describimos no como compartimentos categoriales estancos sino como repertorios de procedimientos, catálogos de superficies, textos y zonas autorreconocidas como tales por una serie de sujetos, discursos y prácticas en común. A menudo estos planes no se cruzan. Estén más cerca o más lejos de un campo literario en proceso de redefinición, todos ellos van a cuestionar y modificar la idea del poema lírico que ocupaba la lengua nacional, a partir de usos poéticos intensivos, lingüicistas u orientados al lenguaje, que tratarán de extraer un máximo de analfabeticidad del trabajo sobre unas mínimas unidades de lenguaje (sonido, letra, página, verso), tendiendo a la sospecha acerca de la unidad e identidad del sujeto lírico, y a un cierto formalismo o textualismo, esto es, un esfuerzo manifiesto por informar, deformar, reformar, sobreformar, subformar, hiperformar o al menos moldear, de un modo notorio, el material lingüístico. Esta serie heterogénea y excéntrica de planes de lengua menor desarrolla su crítica y procedimentalidad sobre una genealogía de prácticas de escritura particular.

La novedad y relevancia de estos movimientos, entre otras cosas, va a consistir en republicar, a riesgo de malcomprensión, una tradición escondida durante algunos tramos del siglo XX: las vanguardias de los años 10. Diremos que, en nuestra opinión, es esta fractura de la Lírica en dos tiempos, los 90-10 y los 60-70, la falla que mejor guarda la genealogía (de poética) del siglo. Llamo “constructivistas” a las prácticas poéticas occidentales que desde (aproximadamente) *Un coup de dés* (1897-1914), enfocan ostensivamente la artificialidad de su procedimiento, desnaturalizando y desneutralizando, así, el modo verbal, retórico y discursivo del poema lírico heredado del Romanticismo. Aunque el nombre también transporta una etimología histórica –las vanguardias más afiladas de la Rusia revolucionaria– creo que puede deslindar una genericidad interesante: la de incidir metonímicamente en el carácter de construcción lingüística de la poesía, frente la expresión del ser, la idea o el sentimiento que se le asocia tradicionalmente. Llamo “lirismo” a la ideología poética que produce estas asociaciones después del Romanticismo. De este modo desvinculo la forma de poema romántico, y su potencia de ruptura, de la estereotipización expresiva que sufre posteriormente. Quiero decir que las formas de poema son históricas y que así cabe leerlas.

Entonces, una parte de estas juventudes poéticas novísimas hace por ser verdaderamente nueva y atrevida, se arriesga, aun teniendo el problema de la memoria poética nacional –por ejemplo, la métrica– lastrando tan notoriamente su cabeza. También carecen de recursos críticos suficientes para la tarea y de una legibilidad que sostenga y acompañe sus esfuerzos. Sufren la escasez de un panorama cultural precario a distintos niveles. Duran demasiado poco como para poder alcanzar a construir una recepción que acoja a las siguientes generaciones. No presentan la fuerza ni la agencia necesarias para cambiar el tablero de lo relevante, oportuno y legible. En mi opinión, no hay que entender estas carencias y precariedades como conspiraciones sistemáticas. Tal es un modo de pensar bipartidista y, por tanto, resolvamos que es una ficción política agotada. Donde se ven enemigos muchas veces sólo hay hologramas programados por ideas muy tenues. Donde se ven hologramas muchas veces sólo hay indiferencia estructural. Cuando Pilar Gomez-Bedate presentó *Situación de la*

poesía concreta en Madrid en noviembre de 2013, apeló al enemigo sin nombre (que no quiso dar) para referirse al desprecio, la ironía y el ninguneo con que se recibió de parte del campo literario la propuesta del concretismo. Esto es cierto, y además tiene el nombre y el apellido de alguien/es. Pero también es cierto, pienso, que el principal problema fue y es la falta de lectores y lecturas de un texto tan oportuno y relevante como aquel. Si al publicar las noticias de la poesía concreta brasileña Bedate y Crespo buscaban salir del debate con la poesía social, la ausencia de debate con que en general se recibirá a las formas constructivistas puede dar la medida de la escasez de atención y de crítica existente por entonces para algo así como un cambio. Por entonces, un debate que superara cualquier versión de la dicotomía bousoñana Conocimiento/Comunicación era acaso tan imposible como uno que hoy supere cualquier nueva versión de la dicotomía Experiencia/Diferencia que nos persigue desde los años 80. Dicotomías no poco importantes, pero al cabo muy insatisfactorias si lo que se quiere es salir de veras de las estrechas limitaciones del “poema normal” que describimos en I. Si lo que se quiere es *porvenir* otro poema algo más nuevo.

Si bien una parte de los novísimos intenta innovar, otra buena parte de ellos no innovan apenas, no son en absoluto nuevos y en general absorben la etiqueta hacia el lado más desproblematizador y perezoso posible. Van a calcar las formas de sus mayores para organizar la misma forma de poema pero con un *swing* distinguido que sólo dura lo que dura (y sigue durando) la moda de citar libros importantes. Practicarán la misma poesía moral que sus mayores pero con un léxico sólo un poquito más *camp*. Si hay quien quiere seguir otorgándoles el prestigio que se ganaron, lo entiendo, pero en mi opinión obstaculizan bastante la comprensión de la poesía de un periodo en el que se jugó un poco más seriamente a cambiar la poesía. Estos que llamo culturalistas ni de lejos se aproximan a experimentar con procedimiento alguno, ni a cuestionar la lengua en que tiene lugar su ejercicio de la poesía. Sus enunciados de poética no sólo son flojísimos, sino que por inercia de los críticos han ocupado las historiografías literarias usurpando las etiquetas más fundamentales y hurtando de este modo la legibilidad de textos que aunque fueran acaso más fallidos, raros e incómodos, estaban más próximos a merecerlas. Textos más próximos a conectar con los mismos experimentos de un siglo más cercano. Quiero decir que “poesía del lenguaje” no puede ser aplicada seriamente a Carnero o Gimferrer, sino en todo caso a Prat, algunos textos de Merlo, algunos textos de Hervás, algunos textos de Millán, a Castillejo, a Amado Ramón Millán, a Ullán... Que esta ala salvaje, rara o marginal, también sea la que en muchos casos cumpla esa *literaturización* que Labrador considera relevante para comprender el horizonte novísimo, algo querrá decir. De lo que aquí no se trata es de desmerecer las virtudes socioculturales que puedan tener *Arde el mar* y otros trabajos literarios de los culturalistas. De lo que aquí se trata es de poner en cuestión algunas ideas de poética que dichos autores enuncian sin practicar y algunas prácticas de poesía que ejecutan sin enunciar, a partir del que consideramos el altercado crítico fundamental condensado en el 68: la orientación hacia el lenguaje.

El resultado de una lectura así es una inversión de la historia de la poesía española por la cual se colocan en los anillos centrales de un mapa concéntrico textos que solían estar en los

más periféricos, y al revés. Muchos de los textos del periodo son reevaluados aquí en función de cómo operan algunas partes de su poética. En concreto aquellas partes que, como la (supuesta) visualidad o el (supuesto) versolibrismo, han sido producidas por otros textos, críticos y poéticos, de la genealogía constructivista del siglo XX.

Tal como argumentamos en II, la visualidad es el principal obstáculo a la hora de pensar y, sobre todo, actualizar, las rupturas formales de los constructivismos del XX, en la medida en que metaforiza una serie heterogénea de movimientos lingüísticos puestos en juego por una serie de operaciones poéticas que si bien están desafiadas por las imágenes, y hasta llegan a operar con ellas (caso de los fotomontajes), no reportan sólo en la visión, sino que sobre todo reportan en la lectura (y ahí una *visión verbal* o, mejor dicho, crítica). Claro que para afirmar esto hay que afirmar que lectura y escritura son operaciones a su vez realizadas en el ojo, el oído y la memoria de la lengua que cada hablante despliega cada vez. Es decir, que lectura y escritura no son órganos del libro, ni de la letra impresa, ni del abecedario, sino agenciamientos que también suceden afuera de estas instancias. A la rematerialización de la lengua producida en la refracción del decurso semántico-conceptual informativo entre un ritmo combinado de sentidos (ojo, oído, memoria, sentido) la llamamos analfabeticidad, entendiendo por materialidad la intrusión acústica y/o gráfica y/o escrita en el mundo del sonido y las inscripciones y en el mundo del mundo, esto es, en el *hacer un mundo* percibido en una lengua; y entendiendo por información el conjunto de juegos de lenguaje orientados al intercambio rápido e interesado de contenidos, i. e. , de significados léxicos, papeles de interlocución, inferencias pragmáticas y demás reglas del juego normalizado, codificado o estandarizado. La analfabeticidad no es, de hecho, nada. O es, de hecho, todo. Un nombre útil para referir *la différence* derrideana en el nivel de las operaciones de construcción poética. Una trasera de las letras impresas, una analidad del sistema alfabético, una fascinación por la oralidad de las masas que recién alfabetizadas traen nuevos desafíos al orden letrado de una poesía en la que ingresan y que reingresan para el sí mismo de cualquiera, una electrificación del procedimiento en contacto con las telegrafías, telefonías, gramofonías, fonografías, que la revolución de los medios *también* de escritura dispone. Una impugnación del imperio logoalfabético. Un disenso contra el valor de cambio. Una literalidad oscilando por sobre el poder de simbolizar. Y también una metáfora crítica, evanescente, discutible, válida para el dominio de su función; válida, espero, para el dominio de este trabajo.

Si empleásemos esta palabra para nombrar una categoría estanca binarizada respecto de una categoría supuestamente contraria, correríamos un gran riesgo. De ahí la partícula “an/a”, y nunca el prefijo “anti”. Y creo que es más provechoso para el pensar, disponer gradientes donde esta analfabeticidad se escenifica. Aquí entendemos que sólo es útil una comparación de formas de poema historizadas dispuesta sobre gradientes que escenifiquen la variabilidad de superficies. En función de estos gradientes operacionales y de las formas de poema historizadas, y/o superficies reconocibles, y/o zonas sociosituadas de productores/receptores, intentamos aquí pensar tres momentos de *descubrimiento* de dicha analfabeticidad. Tres saltos de comprensión de la materialidad lingüística y el procedimiento poético que suceden, o vuelven

a suceder, con más o menos novedad pero acaso con mayor explicitud y autoconsciencia que en los 10, en los años 60 y 70: logófago, concreto y conceptual.

En la zona logófaga se procedió a destruir o enturbiar los caminos directos entre sonido y sentido, o en los términos con que Túa Blesa resume el gesto: dessemantizar y desfonetizar las letras que otrora portaban fonemas y sememas. Este gesto tan próximo a la Deconstrucción desconfía de la Verdad en tanto voz y en tanto sentido anterior e inmaterial a la escritura. Así, algunos textos intrincados del periodo se dedican a la complicación de los significados léxicos a partir de la interferencia en la selección, la suspensión de las redes semánticas previsibles, el oscurecimiento morfológico, la distorsión de la combinación sintagmática, la complejización o supresión de la sintaxis argumentativa o la pura destrucción morfológica de las unidades léxicas y hasta la tachadura, para producir una visión en lenguaje que es casi pura inscripción a fuerza de la pura insonorización melódica y/o fonética y/o de la pura elisión semántica. Ullán, Prat, algunos textos de Merlo y *NNNNO* de Amado Ramón Millán bien podrían ejemplificar este movimiento que como se ve aún sucede dentro de los límites horizontales de los versos de un poema y dentro de algún libro. Es decir, en el campo literario. De aquí resulta uno de los resultados texturales más característicos de los producidos por la juventud del 64, y acaso por ninguna otra después: es una suerte de cronolecto muy leído y muy escrito, muy críptico; un criptolecto que encuentra su placer en suceder a la vista pero no en el sentido y que a menudo se conforma con estar, con devenir, un secreto verbal que testimonie un esfuerzo de liberación aunque sea de la boca y del oído. Esta suerte de poema es raro y en bastantes casos falla, o *fracasa mejor*, en la comunicación más básica; en otros, es decididamente solipsista y narcisista, pero pienso que se trata de un fluido verbal algo más históricamente emocionante que la predecible textura culturalista.

En la zona concreta las operaciones de rematerialización verbal hacen (re)emerger la página como unidad formal determinante. La escritura, así, se expande un tanto más: sale de la línea horizontal que conforman el discurso, la frase sintáctica, el verso en tanto cantidad gráfica delimitada y sale, por supuesto, del metro, para entrar en terreno multidireccional: constelado. Las verticalidades, las diagonales, el color, la repetición y las permutaciones patronan gráficamente el tiempo de lectura, tanto como la foneticidad y semanticidad que resta en estas letras y palabras usadas como unidades de composición sigue aportando su figura alfabético-lineal característica. En el cruce, la forma propia de los poemas más geométricos del plan concreto ofrece un ritmo de lectura sencillo pero compacto. Cuando la repetición es tan crucial como la permutación y transcurre a lo largo de líneas parece que paralelas, es el oído el que guía al ojo un tanto más en el movimiento por el espacio. Cuando no hay compuesto patrón de ningún tipo, cuando hay dispersión asintáctica o el texto sólo se organiza caligramáticamente a partir de la redundancia semántica, es cuando obtenemos este tipo de superficie imitativa de lo visual, completamente bidimensional, redundante, altamente insatisfactoria, a la que estas carencias hacen encajar con la etiqueta de “poesía visual”.

Se vieron tales formas en poemas clásicos de Augusto de Campos, Ian Hamilton Finlay, Ivo Vroom, Bp Nichol, Stephen Bann y Seiichi Niikuni; pero también de Uribe, Molero, Arias-Misson y Scala. Aquí nos parece *La Política* de José Luis Castillejo el texto concreto más logrado en la península en tanto en cuanto organiza un ritmo de aparición en el tiempo y el espacio sumamente armonioso frente a ejemplos como el de Gradolí, García Sánchez, Lupiañez y Millán, menos conseguidos.

Varios de estos poetas son pioneros de la experimentación poética en España y junto a los lingüistas, músicos y artistas contemporáneos, que se agruparon en el CCUM, las Juventudes musicales, ALEA, ZAJ, el Instituto Alemán y demás instituciones del primer boom analítico, son también algunos de los primeros introductores de las ondas de las neovanguardias occidentales en España. Los ecosistemas que construyeron siguen a día de hoy habitados y en marcha. Si bien pasada la moda concretista, el ensamble de “poesía visual” o “poesía experimental” en que estas formas dieron, está, como hemos problematizado aquí, algo oxidado; al entorno sociocultural de este tipo de poesía se debe una importante labor de transmisión.

A pesar de la separación que hicimos de uno y otro plan de lengua, entendemos que ésta sólo es útil para el relato sociohistórico. A la hora de leer los textos, creemos que es imprescindible cruzar ambas zonas (y otras, como la conceptual), así como otras zonas de poética anteriores (futurismos y cubismos) y posteriores (conceptualismos) e inversas (novosentimentalidad), todas ellas historizadas. En la medida en que las dos zonas se estaban interrogando de manera bastante seria por los límites de la forma de poema disponible por entonces, compartían un plano que a nosotros nos pareció bien llamar “la querella de la libertad formal” y que, asociado a ciertos planos del deseo de cambio social –según los cuales la transformación de subjetividades y sociedades podía suceder en la transformación del lenguaje–, humildemente pensamos es uno de los más características de aquellos años, teniendo en cuenta que hoy poca gente en el campo de la poesía se pregunta a la hora de hacer poesía cómo hacer un texto, esto es, por el lenguaje poético. Cruzando los dos planes es como encontramos que por ejemplo un libro como *NNNNO* de Amado Ramón Millán es más próximo a *Maniluvios* de Ullán que a *Mitogramas* de Fernando Millán, por más que pertenezcan a escenas separadas. Así es como leímos *Alarma* y *La depresión en España* como puestos posteriores en el camino de ilegibilidad que tan radicalmente explora Ignacio Prat. Y así es como nos atrevimos no sólo a incluir sino a considerar el centro de la colección a un poeta tan neoclasicista y reaccionario como Aníbal Núñez. Y a considerar, con y contra él, que son los moldes y no el *copyright* de las palabras que los llenan el estilo de un poeta que se ha convertido en autor casi de culto. A considerar que, más que –o además de– las palabras, son los moldes los generadores directos de una memorabilidad textualizada, o a/oral, o anversa.

Analítica no es sólo una forma de escritura, sino una forma de lectura que desreprime las partes de lengua y de construcción que lo que quiera que fuera la Lírica precisamente oculta como parte de su propia construcción absorbente. Analítica es una forma de lectura

que desabsorbe o invierte, pues, el mapa de la norma lírica a partir, claro, de algunas ideas de poética, siendo la principal la que define “poética” como el “cambio del curso de la corriente”⁵¹⁰. Bajo estas adscripciones, tan propias de la onda LANGUAGE (I), leer es escribir y escribir es leer, es preguntarse cómo hacer, de modo que organizar una lectura implique también proponer una poética, así como escribir poesía informe, deforme y conforme necesariamente las lecturas: W/READING⁵¹¹.

El giro analítico sucede o *es* pues, también, por dentro y por detrás del archivo Lírico. No tiene sentido seguir distinguiendo categorías excluyentes ni binarias. Fuera del binarismo de género es como podríamos dotar de legibilidad a casos de cruce aún más interesantes y elididos del mapa de lectura normativo que los que aquí se exponen. Como en el caso del collage secreto que compone *Estampas de ultramar*, cuya mera existencia ni significa que Aníbal Núñez fuera un poeta experimental encubierto ni que el resto de poetas coetáneos fueran más conservadores que él, sino que se abole la necesidad de separar zonas en la lectura continua de las formas y procedimientos de todo el archivo poético. La potencia de la lectura analítica pasa por desligar ciertos procedimientos como la fundamental serie que conforman el collage, el *ready-made* y el *détournement* de la blanda e inútil etiqueta marginal de “vanguardismos”, para afirmarlos como herramientas fundamentales de la arqueología poética del XX, tan disponibles para cualquier poeta como lo puedan ser los metros barrocos. Precisamente el uso del verso medido con que Aníbal Núñez hallará el envés, o anverso, del verso suelto culturalista y del disperso sinverso concreto en cuestión a lo largo de estas páginas nos servirá para pensar resoluciones posibles, abiertas e inesperadas, locales y extrañas, de esta querella de la libertad formal del poema tan propia de los años que van de 1964 a 1972.

La querella del espacio público es el otro *macro* o *frame* con que pensamos las prácticas constructivistas que desde poco después, a finales de los años 60, se interrogan por la dimensión material y cultural de lo que quiera que sea el público que asiste a las obras, y del espacio público en que éstas tienen lugar. Esto es: el contexto. El arte conceptual reenfoca la atención en el lugar de intercambio de significados y papeles que a veces algunos llaman “calle” pero alcanza a comprender casi todo circuito de común-icación. Casi todo medio. Casi toda mediación. Alcanza a comprender la vida como forma estética de las comunidades vivas y de los medios de que se dotan para vivir, relacionarse y comprender. El tercer salto de comprensión de la materialidad verbal que se da en los entornos de esta ola que viene de Fluxus, de Centroeuropa, del mundo anglosajón, Latinoamérica y, sobre todo, Nueva York, es la apertura del texto a los contextos todos donde tiene lugar su significación. Su inicio está más próximo al campo de las artes plásticas, pero está muy relacionado con la orientación hacia el lenguaje de las filosofías, literaturas y artes de los años 60 y 70. Esta exteriorización del signo a la que Luccy Lippard llamó “desmaterialización” no fue una moda pasajera, sino un auténtico suceso para todo objeto estético e institución que lo albergue o audiencia que quiera (ya no) contemplarlo *desde entonces*.

Si la querella de la libertad formal motivaba que la parte más literaria del campo poético se aplicara a liberar material verbal del torrente lírico, la querella del espacio público motiva que otra parte más próxima a las artes plásticas y escénicas busque salir de la última frontera alfabética —el libro— hacia el lugar de intercambio social donde los significados están materialmente en juego. Los precarios intentos de una “poesía pública” (Gómez de Liaño, Arias-Misson, CPAA) que tan bien acierta a etiquetar lo que está a punto de pasar, y con tantos problemas ejecuta el deseo de que la poesía pase en *la calle*, prefiguran una práctica que en seguida coge ritmo gracias a las procedimentalidades del *povera*, los *happening*, el arte sonoro, el *land art* y, en fin, la serie larga de lo que quiera que sea el Conceptual que va llegando a la península, fundamentalmente a través de Cataluña. Las realizaciones más satisfactorias de una escritura que suceda afuera y no adentro del orden del libro y de la literatura, de “una escritura no escrita” en los raros pero precisos términos de José Luis Castillejo, serán aquellas que reescriban la instancia pragmática de su lingüisticidad, y que conmuten, en consecuencia, la articulación de la superficie textual en que aparezcan. Esta conmutación va a generar una variedad y riqueza de superficies sin precedentes, ya sea en forma de paseos y partituras como de objetos encontrados, diagramas, prosas y hasta libros... cumpliendo (casi) del todo la inversión del orden alfabético hacia un exterior ya para siempre abierto.

De entre los ejemplos mencionados a lo largo del capítulo III.7, las piezas más características del plan son las producidas por el Grup de Treball. Entre ellas incluyo las comunicaciones públicas que buena parte del colectivo firmó como “Grupo Conceptual” en el transcurso de una relevante polémica con Antoni Tàpies sucedida en 1973 (III.9). Aunque para nosotras resulta aún más interesante la lectura atenta de las pequeñas plaquettes editadas entre 1972 y 1973 por el colectivo afín que es Gran de Gràcia, así como de otras obras publicadas por dos miembros de ambos colectivos: Carles Camps y Santi Pau. En la medida en que se prueban dimensiones espacio-gráficas y traslaciones pragmáticas distintas de las del plan concreto, los textos del entorno de GG ofrecen una variación textural entre aguas. Una excursión del mapa de lo visible posible trazado por los concretos. Son ejercicios de acrobacia bien curiosos y frágiles. El extraño balance entre el texto tan sumamente mínimo y el prólogo tan rotundo de *Els Jardins de Kronenburg* de Santi Pau acaso ofrezca dos años después la mejor prueba de la divergencia que a menudo se presenta a quien escribe entre lo que puede y lo que desea, además de explicitar perfectamente los cauces y causas por los que hacia 1975 transcurre la reconfiguración del orden cultural en España.

La mayor parte de los artistas recién citados participaron de los Encuentros de arte contemporáneo que tienen lugar en la ciudad de Pamplona en el año 1972 bajo el patrocinio de la familia Huarte. El festival no sólo hace de punto de encuentro y nodo de saberes y prácticas fuera de formato del arte y la poesía que más interesaron a este relato, sino que en su decidida experimentación con nuevas formas de habitar, interaccionar y conflictuar con la ciudad de la que forman parte efímera, constituyen una pieza fundamental de la colección que aquí se presenta. Pamplona 72 es el momento álgido y caótico de la querella del espacio público. Ese momento de tensión pública que tan bien encarnan “el coloquio no autorizado”

sobre “Arte y Sociedad” que los participantes deciden convocar, el boicot que el mismo sufre de parte de la organización, el rajado de las cúpulas de Prada Pool, las bombas y comunicados de ETA, el ataque a los policías secreta de plexiglás perpetrado por el Equipo Crónica, las banderas de *Parangolés*, el accidentado concierto de ZAJ en el Gaiarre, la visita de John Cage y las quinientas personas que asisten al poema público propuesto por Alain Arias-Misson. En el paseo Sarasate de Pamplona fue donde se ubicaron las esculturas de Isidoro Valcárcel Medina que, a fuerza de ser usadas por el público anónimo y cotidiano, cambiaron la percepción sobre el trabajo del arte de quien sería el principal transmisor en el tiempo de las prácticas y texturas del Conceptual de los 70.

Isidoro Valcárcel Medina permanece fiel a las hipótesis y a los acontecimientos de Pamplona 72 en la medida en que le hacen cambiar de proceder y mantener el proceder e incluso la textura setentosa en los años sucesivos, pese al repliegue, cambio de rumbo o abandono de la vía de parte de varios de los participantes en los Encuentros. De la consumación conceptual de la poesía como arte textual: un poeta/artista es ya cualquiera que va a operar, operador de los lenguajes de cualquiera, especialmente los verbales; pero en todo orden de cosas ya el arte no es de contemplación sino conceptual: un signo de algo que no está: una lectura que da quien mira. Quien mira tiene que leer, tiene que operar. Todo es leer, y eso se llamaría a veces arte de escribir. Pero la transformación de la visualidad plástica en materialidad sígnica no siempre discurre paralela a la descodificación y desformatización de la forma-poesía. La forma-poesía es más resistente en tanto está codificada en otra parte, la Literatura. En lugares como España se ha quedado, también, como el reducto más irredento y estereotipado de la forma (lírica) lirista. “Escribir poemas no es la forma adecuada de ser poeta”, dice Isidoro Valcárcel Medina, que bien puede simbolizar algo así como un enlace entre la fase explosiva del Momento Analítico y las fases posteriores. La transmisión a lo largo de ese periodo que dimos en llamar “postutópico”, no porque se dejen de dar las utopías, sino porque éstas se desplanifican y desteleologizan. Se relocalizan, mutan, y se globalizan. Ya dijimos que con “post” nos referíamos a una posterioridad temporal y no a una negación “antiutópica” o “distópica”. A un *modern-post* más que a un *post-modern* (III.11).

Al relato del estallido estético que se dio entre 1964 y 1972, a las premisas de poética recién enumeradas, y a sus efectividades en la vida textual, llamamos Momento Analítico. También al mundo de sentidos que uno y otro conforman desde entonces.

En torno a los años 60 y 70 se define un espacio de prácticas anartísticas y analíticas donde ya no se distinguen algunas delimitaciones, y es en este mundo de sentidos, situaciones, acciones, collages y apropiacionismos donde transcurre gran parte no sólo del arte, más o menos museificado, sino de toda clase de mundos, más o menos bastardos, contemporáneos. Uno de esos mundos es sin duda el configurado por los movimientos sociales que surgen de las luchas de los 60, se expanden durante el autonomismo italiano, y se consolidan como flujos globales de resistencia disidente a lo largo de los 80 y los 90. Tal y como un reciente y fantástico libro de Julia Ramírez Blanco cartografía, existe un hilo de continuidad entre las

prácticas contraculturales y formas estéticas fugadas de los 70 y los espacios comunitarios de vida, creatividad y activismo que se van constelando a lo largo de los años 80, 90 y 00. “Utopías estéticas de la revuelta” es como llama Ramírez Blanco al cruce de arte, activismo y utopía que a lo largo de los años de planicie neoliberal sigue experimentando con parte de los recursos estéticos (formas, saberes) del periodo anterior mientras fluctúan los valores del mercado del Arte y hay un repliegue sociodiscursivo hacia el orden del nuevo progreso consumista.

A través de la memoria de las prácticas contraculturales o *underground*, se transmiten, entonces, las técnicas, los procedimientos, los archivos, los repertorios, las premisas de construcción, ya sin huellas delirantes –ni, por tanto, marcas exuberantes– de la sobreideología, el sobreformalismo, el sobrefuturismo, el sobreestructuralismo, la sobreexcitación, al cabo, del sueño de la emancipación técnica, estética y política. Del plan utópico que identificaba forma política y forma estética. Las utopías existen, como dice Ramírez Blanco, pero en forma de lugares o “zonas temporales autónomas” (Hakim Bey). Islas. Archipiélagos. Redes. Diseminaciones. Situaciones que leer y rescribir constantemente a partir de la memoria y la invención. De la imaginación artística y política. Toda la tensión formal que habían sufrido los textos pioneros de la poesía pública y del plan conceptual en sus intentos de salida al exterior (fuera la calle o fueran los medios no artísticos), como se ve hoy a nada que se observen las diversas maneras de relacionarse con el espacio público de las artes y de las revueltas, queda bastante integrada. Se puede decir que en adelante el cielo será el límite; y acaso esta afirmación pueda también refutarse hoy que se lanzan hombres desde la estratosfera. En cualquier caso, durante este periodo posterior, la fuga anterior cobra plena consistencia como *página* para la *otra* escritura.

Un buen ejemplo del cruce de formas activistas y formas artísticas *después* –aunque todavía anterior a la disolución activista que efectúan por ejemplo sujetos como John Jordan o Nuria Güell– es la obra de Rogelio López Cuenca. Especialmente cuando participaba del colectivo Agustín Parejo School. Especialmente en los años 80. La textura de sus piezas bien podría resumir el abecé precario del paso entre formatos y mundos que con él ejemplificamos. Como si se tratase de un compendio urgente o resumen útil de algunas de las técnicas, tácticas y estrategias constructivistas; o, en sus palabras:

Me acuso de creer que la base de lo que llamamos creación artística no es sino la desviación del uso de la norma lingüística, y que desde la tradición oral a la *contaminatio* latina o a Pound, al *collage* y al montaje, al *Pop Art*, al *ready made*... la parodia, la manipulación, las recontextualizaciones, la cita, la ironía, el intertexto son los recursos en que se basa esa “creación”. Y esto es así no sólo en esos casos y en el de quienes se reconocen en esa tradición, sino en todos, incluidos los de aquellos que defienden la ficción contraria a fin de preservar el estatuto que el senado y el pueblo (¡y el mercado!) confieren a la figura de genio individual y a su obra. [...].⁵¹²

Quise leer a Isidoro Valcárcel Medina y a Rogelio López Cuenca *como*, o mejor dicho, *con* (los) poetas por varios motivos. Uno es para ver cómo en la fuga disciplinar de la Literatura hacia todas partes van dándose textos, y hasta libros, tan legibles, relevantes y oportunos como son por derecho de su hechura *Rendición de la hora* o *Home Syndrome*. Textos tan próximos a *La Política*, *Textos y Antitextos* o *Approprate seduto sul lotto*, como a superficies más propias de un arte contemporáneo que ya no puede ni pensarse disciplinarmente ni delimitarse tan fácilmente. Otro motivo era anotar las parábolas de un Valcárcel Medina que tiene más páginas escritas que muchos poetas coetáneos o de un López Cuenca que deja la escena de la poesía “andaluza” en busca de un mercado del arte más rentable pero también más amplio a la hora de acoger las propuestas recién referidas. Que no se identifique como “poeta” a la gente más consciente de que el lenguaje es el material de su trabajo o de que cualquier texto dialoga intensamente con el contexto en que se inscribe y que, por tanto, está sujeto a cambios como el cambio lingüístico del que también participa, habla de una carencia del campo de la poesía española muy notable. O de la muerte, quizá, de una etiqueta, “poesía”, para un dispositivo lingüístico que no se reconoce en ella. En todo caso, habla de las costuras de un mapa que no se conformó a la vez en poesía. De unos poemas que no *porvinieron* luego. De una experiencia lingüicista, de una textualización, de una perturbación verbal, que no pasó, o que no pasó del todo, o que pasó epidérmicamente por el cuerpo del poema normal en España. Quizá esta sea una (de las) causa(s) de cómo se lee y escribe poesía hoy aquí. Tan deslenguadamente, digamos.

(c) Noviembre de 2014, mayo de 2011.

El tiempo de esta tesis

Entonces hoy aquí para definir qué no hay, o mejor, qué sigue habiendo, mientras todo esto es y todo esto sucedió sin filtrar en lo más mínimo la superficie del poema normal que luego vino, sin lograr que dicha superficie cuente con una mínima autoconsideración de estar construida y confeccionada, en el año en que esta tesis se termina, en España, tomemos al azar dos libros campeones laureados de un importante premio de poesía a los que las notas de prensa se refieren, además, como libros en torno a la “crisis”, es decir, como libros de actualidad [figs. 280 y 281]. Conviene antes de nada decir que dicha “crisis” para estos libros es tanto la económica y social que se vive estos días en Europa como de edad (la de los 30) y de ruptura sentimental (a los 30 y a los 38) que los dos autores experimentaron por las mismas fechas. Que estén al mismo nivel todas las crisis sólo habla de la capacidad de absorción sentimental que los poetas solemos tener. Que a uno de los dos libros lo llamen generacional o que a uno de los dos le dieran el premio “joven” frente al premio ¿completo?, desde luego más cuantioso, que recibió el otro, sin que uno apenas se distinga del otro, ni ambos se distingan demasiado de precedentes como Luis García Montero o Benjamín Prado, habla de la perezosa máquina de etiquetado que funciona mediáticamente y que una y otra vez reproduce las mismas inercias: jugar a distinguir edades y hasta generaciones pero no discriminar lengua ni procedimiento, asumir como enunciados de poética las frases de promoción sin poner en

cuestión el cómo esas frases son cumplidas. El libro que escribió una mujer también es llamado feminista porque su autora lo es y lo defiende valientemente en un campo, como vimos, un tanto atrasado en ese aspecto.

Ese hombre que no somos nosotros. / Esa madre de enérgica tormenta. / Los pueblos arrasados, ya sabéis, / y sus ruinas por dentro. // Todo estaba pactado, / menos la poesía. // La promesa de un cielo viejo. / El azufre de la indiferencia. / Lo demente sentado en el borde de los huesos. / El tráfico de lo que se calcula: / el rendimiento, lo que no respira, / el acuerdo entre falta e injusticia. / La certeza del valor de lo que brilla. / El crimen como última hipoteca, / su densidad como un rezo. / Siempre falta paraíso una vez roto el milagro. // El presente es un error de los pronósticos. / Con qué decirlo. / El miedo es nuestro único / barómetro. / Y vivir es mantener el equilibrio / por tedio o cobardía. / Aceptar lo indemostrable. / Fingir que nuestra vida / no es rueda de obediencia, / que no lo es el silencio. / Ocultar que no antecede la maldad a la Historia. // Somos la certeza de un siempre estar de noche, / la lenta agricultura de siglos de soberbia. // Esto es lo que queda de nosotros, / esta generación que veis aquí, / este buen entendimiento del escombros, este don de conquistar el fuego / para inmolarse mansamente sin saberlo

Fig. 280. Antonio Lucas, «Crisis» (2014)⁵¹³

Ángel / de los pisos de soltero, / ángel de las solteras / que duermen varias noches en un piso de soltero, // ¿lo sabías? / Antes del amor el hombre / se entrena golpeando. / Su hogar lo construye con el ruido: / tan firmes las paredes / tan familiares tan firmes las paredes, / los cimientos de su casa los ha hundido daño a daño / ... / Antes del amor la mujer predijo su futuro. Junto a él, / en su sofá, ella se fijó en sus libros. Debe de ser bueno / un hombre que lee así. (Pero también antes del amor / los amigos del hombre predijeron su futuro). / Debe de ser bueno / un piso en el que distingues dónde pisaste la otra noche / y dónde pisó la otra la anterior

Fig. 281. Elena Medel, «Una plegaria por las mujeres solteras» (2014)⁵¹⁴

La discursividad sin una sola dubitación. La sintaxis sin un ápice de torsión. Y esa melodía tan reconocible que tan bien las engrasa, que tan bien engrasa casi cualquier poema escrito en España desde la posguerra. La transmisión de una reflexión privada e íntima acerca del mundo por un yo desolado y desengañado ante lo que ve. La reflexión que emite ese yo sin deslindar entre la lengua el quién es quién de dicho mundo, sin caracterizar la mirada de quien mira, es decir, generalizando dicho juicio para todo sujeto, absorbiendo en un nosotros mayestático (“ese hombre que no somos nosotros”) o generacional (“Esto es lo que queda de nosotros, / esta generación que veis aquí”) incluso. La sentenciosidad. La moralidad. La genericidad del léxico que se requiere para una operación de este tipo implica presentar artículos determinados que refuercen la función esencializante (“el hombre”, “la mujer”, “los amigos del hombre”, “la certeza”, “el tráfico”). Tan esencializante que un acontecimiento histórico (la última crisis del capitalismo) y sentimental (una ruptura amorosa) se funden sin

ironía (compárese con *Brixton Hill* de López Cuenca) en una especie de dato transhistórico como es que 'la maldad antecede a la Historia'. La maldad en general. La maldad, lo demente, el tedio, la cobardía, la obediencia, la soberbia, en general. Parecería que se está hablando de la humanidad en general, por los siglos de los siglos, lo cual es perfectamente válido como objetivo literario, si no fuera porque entre líneas sí que se está contando la crisis económica según un discurso bastante simple: la pérdida del “paraíso” (la crisis) sucedió a causa de la ruptura del “milagro” (económico-inmobiliario) que era un “error de los pronósticos” (no lo pudieron prever ni gobiernos ni agencias de calificación) y que nuestra inutilidad moral (en tanto obedientes, conniventes, soberbios y dementes) nos hace merecer en parte (hemos vivido por encima de nuestras posibilidades y hemos luchado por debajo de nuestras posibilidades). Es, pues *la genericidad* la manera verbal de encriptar en poesía un discurso por cierto que bastante desproblematizado y poco crítico con el de los medios de comunicación.

Pueblos arrasados, Cielo viejo, Indiferencia, Demente, Injusticia, Crimen, Miedo, Silencio, Oscuridad, Inmolación. Daría un poco igual, como se ve, que estos versos hubieran sido escritos en 1983, año de publicación del manifiesto de la Otra Sentimentalidad que aquí damos como inicio del retorno al orden lirista; 1970, año de publicación de *Nueve Novísimos* poetas españoles, o, incluso, 1957, año del poema «Requiem» de José Hierro que con tanta pertinencia nos ha ido acompañando a lo largo del trabajo. En los de 2014 hay muy pocas palabras historizadas, a no ser “pisos de soltero”, que probablemente pertenece al horizonte desarrollista más que al de autarquía; y acaso “hipoteca” podría tener motivación en la frecuencia de uso que hoy en día cuenta gracias al movimiento antidesahucios, haciendo red con otros términos económicos como los tenues “tráfico” o “rendimiento”. La primera de estas palabras se asocia a su vez a un término (y concepto) aún más viejo, “ángel del hogar”, de modo que el sintagma resultante puede finalmente resumir algo así como una condición femenina de los últimos ¿treinta, cuarenta, cincuenta...? años en España. De hecho, es muy probable que la continuidad de esa condición se constituya al cabo en el tema de un poema que narra cómo 'ella ya sabía que él no se iba a comprometer a nada más tras el encuentro sexual'. La jerarquía de una relación en la que el hombre es dueño (del piso, de otra amante, del futuro, de la regulación mercantil del deseo) y está adscrito a cualidades de fuerza (daño/golpeando/firmes) mientras la mujer está de paso, desea pero no pide, predice pero no se presenta como dueña de su futuro, es muy reconocible como propia del patriarcado en su fase de libre mercado, pero a la altura de las formas de sexualidad de la juventud del 2014, ¿no se absorbe también en una suerte de relato prestado? Mi hipótesis es que la lengua prestada del poema normal del desarrollismo es la que produce estos efectos de desituación, de despotenciación de incluso los principios políticos más firmes de la autora. Ya vimos que entre lo que una es, desea, quiere y escribe a veces hay grandes divergencias. Mi hipótesis es que una alta cantidad de experiencias sólo un poco menos genéricas, de género sólo un menos marcado, de tal vez un poco más de agencia de parte de las mujeres, que están teniendo lugar hoy no son posibles de relatar en este tipo de lengua, con este tipo de poema. Y por eso esta poesía no funciona ya más para que los sujetos que la estamos escribiendo nos digamos. Ni para decir algo a los sujetos que la estamos leyendo.

O, dicho de forma menos dramática: lo que estos versos certifican es que quizá es el pacto acerca del término “poesía” el que ya no funciona más. Una salida está en juego allí donde nada parece suceder. Una entrada allí donde todo está sucediendo. Una resincronización también, tal vez. Pero ¿con qué?

Hay quien para sincronizarnos esta vez nos avisa del triunfo y preeminencia de la visualidad. De la audiovisualidad, cuando al menos la parte de “audio”, ya lo dijimos, es texto. Cuando internet es puro texto. Pura masa textual informe a la deriva, como esa balsa de basura que flota en algún lugar del océano. También es código formalizado. Cuando se escriben millones de comunicaciones textuales al día. Twitter, Whatsapp, sms, emoticonos de pictografía cada vez menos icónica, más analfabética. Cuando se collagean y memetizan sonidos e imágenes desde computadoras en red, global. *The poetry of the internet* se llama una página que almacena algunas de estas piezas recortadas de la corriente. Cuando la parataxis compone los mejores fragmentos. Cosas pegadas. *Mash up*. Ruido entre el que van des/articulándose los sentidos. La superficie contemporánea no es ajena a la superficie inventada o imaginada por la fractura constructivista. Esto ya nos lo dijo Kenneth Goldsmith en la entrevista que le hicimos en el periódico *Diagonal* cuando vino a dar una conferencia a un festival de música electrónica que hubo en Madrid en 2011⁵¹⁵. Sólo un paseo por Youtube o por Soundcloud demuestra que la formalidad contemporánea está diseminada ya en las formas de hacer cultura casi del todo antiautoriales. Un sueño: somos un sueño. De los *ready-mades* de Duchamp, del telégrafo, del teléfono, de las imprentas mimeográficas, de las fotocopadoras, de los *cut-ups* de Burroughs, de las performances de los 70. Ya somos (en parte) eso y (en parte) no lo somos en absoluto. No estoy tan segura de que a esto podamos llamarlo visualidad de un modo tan definido. Ni tampoco estoy segura de que las imágenes de ahora sean imágenes en un sentido del todo moderno. Que eso que llaman visualidad pueda entenderse en los términos críticos de la Modernidad. Sujetos y textos amodernos somos también. Ni siquiera estoy segura de que éstas que he enumerado sean textualidades en el sentido del constructivismo que defendimos para los textos expandidos de los años 60 y 70.... Pero esta es otra tesis, otra hipótesis, otro ímpetu... ¿Es una materialidad otra la de internet? Carpetas, archivos y nubes, la nube... ¿consisten de otro modo? Internet es desde luego una escritura otra, y aunque no comparto los términos de análisis provisorio de Vicente Luis Mora en *El Lectoespectador*, sí que considero como él que “La letra ya no basta pero quizá [...] la imagen *tampoco*, por eso la cosmovisión del siglo XXI se conforme probablemente a través de *internextos*, de formas *textovisuales*”⁵¹⁶. Yo pienso que internet es, en lo que a los lenguajes respecta, una tecnología tan oral como escrita, una tecnología escrita oral, una escritura que se *hablifica*... además de una lengua vernacular *más* de todas cuantas operamos cotidianamente.

Es muy probable que de todas las lenguas que una maneja y a la que a una manejan cotidianamente, no esté siendo la que comprende el poema normal escrito en España en la actualidad la que más vida, creatividad y placeres ofrezca. Digo que es muy probable que una *poesía* sin etiqueta, territorio o pertenencia, una *poesía sin poetas* —como quería Bernard Rudofsky una “arquitectura sin arquitectos”— esté proliferando en otros campos. Pero también es

probable que esos *lenguajes*⁵¹⁷ no sólo contengan hablas, idiomas y lectos en tránsito, sino algunas partes del tecnificado y lujoso repertorio de constructivismos del XX. Si no vamos a poder conservar la etiqueta de “poesía” para los textos por venir, que la subversión disciplinar que hagamos sí conserve para sí misma el tesoro de los textos de poesía que porvinieron.

Sí me atrevo a decir que estos son tiempos de diferente lectura. De lectura poca. De lectura poco humanista. De lectura rápida o fácil, o hedonista. Lectura por el ojo o el oído a la velocidad del rayo. Y de, a la vez, operaciones muy complejas de corta pegado. Lectura dispersa, hiperenlazada, *multitasking*. La lectura está en crisis, en mutación. No son más visuales nuestras palabras de ahora, sino que tal vez estamos en un mundo menos implicado con los sentidos, un mundo de sentidos, si se puede decir, más possemánticos. Un ejercicio de lectura que se abisme en el pozo de la materialidad verbal se ejecutará necesariamente de otro modo, porque la negación semántica está dada. Es otra superficie en medio de la cual un mundo de lectura nuevo se abre paso. Un mundo de lectura mucho *menos literaria*. No son los textos sino que es el modo de leer, el mundo del leer, que se solía tener en el viejo país de la Literatura, el que se está perdiendo. Como afirma Rodríguez de la Flor en *Giro visual*, la Literatura ya no organiza el mundo, ni su representación, ni su regulación⁵¹⁸. En medio de esta pérdida del último reino letrado, en medio de las cosas y las vidas, tal vez no tengan ya tanto sentido las misiones formalistas, las utopías formales o políticas de la forma tan características de los años 60 y 70, sino algo así como un libre juego de dispositivos, un multienfoque, que juegue a construir textos y contextos y paratextos de una textura que compita y extrañe con las texturas más exitosas de la circulación de verbos del mundo global. Es probable que una superficie *superficial* de este tipo requiera de una alta construcción, o al menos de la consciencia de construcción y superficie, ¿pero en qué consistiría una *extrañeza a superficie*?

Se me ocurre que hoy por hoy, nosotros, sujetos y poetas en transición, sólo podemos partir de la Literatura perdida como dato para la nostalgia y la oportunidad de pensar formas culturales que ya tienen mucho que ver con la vida, con las artes de vida que ya estamos practicando. No tener miedo ni a las vidas ni a las lenguas de los otros que no es uno mismo, de las *Otbras* que una misma sí es como bien escenifica uno de esos libros de poesía rarita que hoy aquí se publican⁵¹⁹. Poetas a medio abandonar o a medio retomar, entre campos, entre aguas. Podemos partir de la Literatura perdida tanto como de la Analítica ganada para pensar la poesía en tanto exterioridad verbal del mundo que con el lenguaje se crea y se habita. Tratar de reingresar poesía lírica y analítica como procedimentalidades y repertorios de una textualidad ya siempre fuera de formato, como dispositivos de construcción ambos de unos poemas un poco más desvinculados de los tics y sobreesfuerzos que históricamente se les asociaron⁵²⁰. Buscar un poema un poco más aventurado en su relación con la genealogía del poema constructivista, pero también con la hegemonía del poema lírico. Un poema lyricista y no lirista. Que convoque memoria e identidad para la restitución de una intimidad con el mundo que no necesariamente signifique privacidad. Que emita versos todo lo analíticos y todo lo memorables que le sea posible, para proteger como *ritornellos* los pensamientos que siguen cruzando bosques oscuros, incertidumbres y violencias de este mundo. La poesía es un

90% arqueología, un 5% historiografía y un 5% innovación, así que resulta útil cuando una hace un poema en el viejo y hermosísimo formato-poema, acordarse de mantener por lo menos viva la historicidad de la lengua que emplea, la actualidad de su contextualidad y la subjetividad de referencia, la consciencia de anacronía del procedimiento y la ciega potencia de invención de algo que está siempre afuera. Una escritura abierta.

Hoy, como en 1964, se hace excitante la salida de nuevo hacia versos, sinversos y anversos que se están dando en otros lugares (como sin duda en algunos países de Latinoamérica se dan en unos siglos de escritura aquí desconocidos) e incluso en otros lugares de los mismos lugares que habitamos (por ejemplo el cine, las artes escénicas, la música, y hasta la poesía), además de en otras partes del archivo histórico con el que se supone contamos, como aquí humildemente hicimos. Hacen falta muchas lecturas distintas de los poemas y las poéticas del pasado. Sobre todo hace falta leer mucho, hacer reseñas, hacer crítica, activar otros mundos de lecturas que constelen otras ideas sobre la poesía y que sobre todo no dejen solitos a las escrituras que se estén esforzando por emitir algo oportuno o por venir hoy en día en España. Con este trabajo intenté muy esforzadamente participar de un proyecto así.

No dejo de ver este proyecto de cuestionamiento de la lengua del poema normal español como una pequeña parte del intento general de una juventud recién (públicamente) aparecida por retornar a la mesa preguntas urgentes acerca del orden de convivencia en que habitamos. No porque la poesía sostenga ningún pilar fundamental del Estado, a no ser legitimando la(s) lengua(s) del Estado (de las, de momento, autonomías) y cierta cultura folklórica como de *poetas y príncipes*⁵²¹, ni porque los poetas hoy por hoy sean ni de lejos lo que fueron, acaso los primeros sujetos del cambio histórico, los primeros reaccionarios, los primeros contestatarios, protestatarios, libertatarios, protésicos, portadores, proféticas antenas parabólicas de cualquier modernidad anterior y posterior; sino porque hay una cultura que no ha funcionado a la hora de cuestionar seriamente los marcos de convivencia, esto es, económicos y políticos, ni la biopolítica para habitarlos, en este territorio de por sí cuestionado llamado España. La urgencia a la que me refiero no es la ansiedad de la moda, patología que, no obstante, puede llegar a padecer cualquier intento de sincronización, sino uno de los deseos que motiva algunas de las escrituras que, reconozco honestamente, más me interesan: dialogar con los conflictos y misterios del presente para la apertura entre ellos de un lenguaje que afecte comprensiones, flexione objetos, refracte pensamiento y posicione sujetos; un lenguaje que viva, una vida, por lo tanto, en el ahora. La longitud de onda de ese “ahora”, teniendo en cuenta la antigüedad de las tecnologías poéticas que empleamos para conectar su señal, comprende una cantidad de tiempo, una historicidad, sin duda superior a la unidad actual, así como contiene el propio proceso de actualización técnica, el ejercicio de formalización o, mejor, “composición” de materiales verbales, textos pasados-presentes-venideros (Roubaud) y hondos deseos de contemporaneización. Una poesía y una poética comprende.

Y un deseo.

¿Cómo se ensancha lo real, sus posibilidades? ¿Cómo se expresa una o –usando una construcción de moda en la primavera de 2011 en la que esta tesis empezó a ser escrita– una hace poesía real?⁵²² ¿Cómo se escribe ahí, en la vibración de la ruptura, del cambio social y subjetivo irreversible? Sin duda estas preguntas no sólo están en los libros, están hoy por ejemplo en las plazas y no tienen que ver con ninguna acepción de Realismo. Ni poética ni política. Sucesos hasta hace poco inverosímiles en cualquier relato cabal o incluso en los sueños del activismo radical han tenido lugar. Dicho en los términos en los que Alain Badiou reflexiona sobre la “verdad política” en relación con las revueltas del mundo árabe y el movimiento 15M: “ha habido una modificación brutal de la relación entre lo posible y lo imposible”⁵²³. Algo se hace posible donde era imposible imaginarlo. O como dice Gertrude Stein en la cita copiada al inicio de este trabajo, la posibilidad de un *ver* diferente depende de *cómo todo el mundo está haciendo todas las cosas*. Hay, entiendo, una restallante oportunidad de hacer para ver, de hacer ver, de darnos a ver otra forma, concreta y particular, en que las cosas podrían ordenarse en la percepción: componer mundo. Leerlo y escribirlo. No quiero caer, no obstante, en analogías oportunistas o delirantes (siempre el deseo se arriesga al delirio) entre poemas y plazas, poemas y asambleas, etcétera. Aunque ha de haber vínculo, no analógico, sino conceptual, en la delicada noción de “forma”, excede con mucho este trabajo que acaso sólo entiende y asume que en la poesía *también* se está jugando una mirada. Una mirada que es la comprensión de un cambio.

- ¹ Madrid: Hiperión, 1999; p. 40
- ² Madrid: 2011
- ³ *Transitar el parpadeo. Seis poetas españoles*. Tesis doctoral. Duke University. Durham, NC, 2008. URL: <http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/591/?sequence=1>
- ⁴ Ayuda a desintrincar la historia y presente de la poesía española actual un artículo de Germán Labrador en el que expone los problemas de relación de la poesía española actual con sus pasados literarios –la herencia de las poéticas de la Transición– y con la sociedad civil de la que, de un modo retórico y biopolítico, está desconectada. El artículo se titula «Hartos de mirar sin ver. Éticas de la mirada, políticas del lenguaje y poesía española contemporánea, a partir de un caso de estudio: *Dominios de matiz* (2010) de Juan Pastor» (*Estudios humanísticos. Filología*, n° 33 (2011); pp. 113-142). Por cierto que también describe la marcada proliferación del vocabulario de la “luz” y sus metáforas platonizantes en el marco de la poesía española actual.
- ⁵ Cf. la extensa descripción de la “poesía de la normalidad” que ofrece Vicente Luis Mora en su libro *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Madrid: Bartleby, 2006). Imprescindible, por muchos motivos, es el prólogo de Esteban Pujals Gesalí a su *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana contemporánea* (Madrid: Gramma, 1992; pp. 9-34). Una descripción de Marjorie Perloff en *Radical Artifice. Writing poetry in the age of media* (Chicago: University of Chicago Press, 1991). Cf. también Jacques Roubaud, cit.
- ⁶ Valencia: Ediciones Bajo Cero, 1997. En general los textos de crítica de miembros del colectivo analizan la estructura ideológica del campo literario actual. Por ejemplo Enrique Falcón: *Las prácticas literarias del conflicto: registro de incidencias (1991-2010)*. Madrid: Oveja Roja, 2010.
- ⁷ Respectivamente: Madrid: Bartleby, 2006; Barcelona: Anagrama, 2009; Madrid: Caballo de Troya, 2010.
- ⁸ Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991. El otro modo compositivo que según Conte conforma la poética posmoderna es el procedimiento cerrado que produce mediante una serie de reglas determinadas un texto de estructuración paradigmática, proteínico, generativo, capaz de liberar a la poesía de las cargas y marcas del yo lírico, como en el caso del OULIPO y de John Cage. La lista de nombres resultante es, como se ve, tan multirreferencial y heterogénea como la propuesta posmodernista y *postpoética*.
- ⁹ Para una introducción en los movimientos *Conceptualism* y *Flarf* puede leerse en la página web del programa TRES del Seminario Euraca, que tuvo lugar en Madrid en julio de 2013 con motivo de la visita de los poetas conceptualistas Kim Rosenfield y Robert Fitterman: <http://seminarioeuraca.wordpress.com/programa3/>. En la revista en línea *Contrabando* se encuentran los materiales y audios de la visita a Madrid del autor más representativo del conceptualismo, el poeta y creador del archivo ubuweb Kenneth Goldsmith: <http://laliteraturadelpobre.wordpress.com/2012/05/18/contrabando-10-download-paradise-kenneth-goldsmith-en-la-casa-jfk-mad-mad-jfk/>. De Kenneth Goldsmith Carlos Bueno ha traducido recientemente *Fidget. Inquieto*. Segovia: La uÑa RoTa, 2013.
- ¹⁰ Consigno las antologías que maneje para este trabajo en la bibliografía; vid. Beltrán, De Cózar, Díaz Cuyás, López Gradolí, Morales, Muriel Durán, Peralto, Sarmiento. Algunas de ellas son catálogos de las exposiciones a las que me refiero, así *Imagen en verso, Escrituras en libertad, Encuentros de Pamplona 72: Fin de fiesta del arte experimental*; las tres últimas para mí fundamentales, como lo es también el catálogo de otro tipo de proyecto de documentación, esta vez de la historia del arte político en España: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y espacio público en el Estado Español*. (Jesús Carrillo e Ignacio Estella (eds.) Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, 2003 (vol. I), 2004 (vol. II), 2005 (vol. III), 2007 (vol. IV), 2009 (vol. V). A lo largo de la investigación leí y revisé artículos y textos de algunas de las personas que más han trabajado sobre el corpus de la poesía visual española como Fernando Millán, Felipe Muriel, José Antonio Sarmiento y Antonio Orihuela; y otros investigadores como Dirschel, Fernández Serrato, López Fernández, López Gradolí; además de, por supuesto, el trabajo de Esteban Pujals Gesalí. Los sitios y espacios de edición que frecuenté: www.merzmail.net, www.lamasbella.org, *revista experimental*, LUPI, P.O.Box, EDITA, ... la lista es larga.
- ¹¹ ¿Está Ullán desplazado? Si atendemos a la obra que publicó en vida, extensa y en muchos casos cara de editar, no. Si atendemos a las publicaciones aparecidas tras su muerte tanto de la obra completa (*Ondulaciones. Poesía reunida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008), como de un libro de ensayos críticos (Miguel Casado (coord.) *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2011), tampoco. Claro que un poeta casi absolutamente desconocido como es Justo Alejo también cuenta con una edición de Obras Completas lujosamente editada por una Diputación. Para mí el problema es otro, o mejor, el problema no consiste sólo en cuántos críticos hablan de un poeta o cuántos homenajes se le regalan; sino la cantidad de legibilidad (lecturas, escrituras, transmisiones) que su escritura ofrece o deja de ofrecer por el curso del tiempo, el campo literario y las comunidades de lectores que, en un momento dado, lo requieren, lo reactivan. Por supuesto que el problema es de mercado simbólico, pero las variables en juego son muchas. Casi ninguno de los poetas que aquí estudiaremos cuenta con este tipo de legibilidad que describo como el más deseable para un poeta.
- ¹² En este caso, sin ir más lejos, a las estupendas páginas de merzmail, ubuweb o el archivo situacionista hispano (<http://www.ubu.com/>; cit.; www.sindominio.net/as). Se podrían añadir unas cuantas más, por ejemplo el archivo sonoro de poesía contemporánea *Pennsound* (<http://writing.upenn.edu/pennsound/>); el *Electronic Poetry Center* (<http://epc.buffalo.edu/>); el blog sobre poética y poesía contemporánea del poeta Ron Silliman (www.ronsilliman.blogspot.com); el archivo de la revista de etnopoética *Alcheringa* (www.ethnopoetics.com); el archivo online alrededor del mundo de las *small presses* norteamericanas *Eclipse* (www.english.utah.edu/eclipse); el archivo online de libros de artista (www.artistsbooksonline.org); etc.
- ¹³ Cf. Vicente Luis Mora. *Between Text and Art*. 2013: <http://www.pinterest.com/vicenteluis Mora/between-text-art/>

- ¹⁴ “Toda sistematización es dudosa (y además está sancionada por cierto pensamiento posmoderno que critica los intentos de clarificar el panorama y de establecer taxonomías), pero uno se deja llevar por el entusiasmo y cree que puede haber personas que agradezcan este tipo de esfuerzos” Blog del autor, 11/5/2013. URL: <http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2013/05/paginas-entre-literatura-y-arte.html>
- ¹⁵ La conferencia tuvo lugar el 10/5/2013. Hay vídeo: http://medialab-prado.es/article/conferencia_literatura_internet
- ¹⁶ Cf. la pieza: <http://www.pinterest.com/pin/199776933443981493/> Se fecha así: “1960-c.1970, reconstructed 1982.”
- ¹⁷ Cf. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2013; p. 109
- ¹⁸ Cf. Thierry de Duve: «Given the Richard Mutt case». En *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusets: MIT Press / October Books, 1996; capítulo II; pp. 90-143. La pieza es en concreto *Bicycle wheel*, una rueda de bicicleta ensamblada a un taburete de madera; al tratarse de un *ready-made* “asistido” (el término es de Duchamp) por una pequeña transformación, hay quien no lo consideraría el primero sino una obra anterior al “verdadero” primer *ready-made*: *Bottle Rack* (1913).
- ¹⁹ *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 2003 (1986). Hay traducción al español, por Mariano Peyrou: *El momento futurista*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- ²⁰ Esta definición me recuerda a la primera escena de la película de animación titulada *Wall-e* (Pixar, 2008). Wall-E es el nombre de un pequeño robot desescombrador de un planeta Tierra sumergido en la basura. Trabaja comprimiendo residuos en bloques que va apilando hasta construir enormes rascacielos. Los humanos ya no habitan la tierra, que es impracticable, sino una nave espacial donde la vida es poco más interesante que un circuito higiénico de consumo programado. En la primera escena de la película vemos a Wall-e llegar a su casa-contenedor tras un duro día de trabajo. Abre la puerta con una palanca. Pulsa una regleta de interruptores y se enciende una red de lucecitas de navidad. Se quita sus cintas de rueda sucia y las deja en algo que hace las veces de un zapatero de vestíbulo. Abre lo que parece una colección de objetos encontrados, que está ordenada por los parecidos de sus superficies en vez de por sus usos, que han desaparecido al desaparecer las piezas que se los concedían: los humanos. Así, Wall-e coloca un tenedor de diseño redondeado en el compartimento de las cucharas. Saca una cinta VHS de la tostadora. La mete en un reproductor de vídeo dentro de una nevera. La pantalla conectada al vídeo es la de un ipod sobre el que Wall-e monta una lupa gigante que aumenta sus pulgadas. Las imágenes que aparecen pertenecen a una vieja película hollywoodiense de la que Wall-e aprenderá de forma determinante (para él y para la película) lo que es el amor. Aprender es, en este caso, pulsar el botón REC. Todos los restos técnicos del XX, y el amor romántico decimonónico como uno de ellos, dentro del mismo contenedor, tal vez metaforicen a la perfección una noción de escritura como la que aquí emplearemos a menudo: la poesía contemporánea como un artificio que resulta de la conflagración de las técnicas alfabéticas y analfabéticas, culturas letradas, aletradas e iletradas, lenguas de los medios de comunicación y de los lectos y registros vernaculares, vestigios de la lírica y hasta de la épica, restos de prosodia, trozos de música popular, fraseos publicitarios... y etc.
- ²¹ Es interesante anotar que este libro está escrito con el poeta Álvaro Salvador, por lo que quien firma el libro es “Álvaro Montero”. En la web de García Montero se dice sobre el mismo: “Álvaro Montero vino al mundo en Granada, una perfumada tarde de mayo de 1981. Después de algunos meses de trabajo duro y ansioso, Luis García Montero y Álvaro Salvador descubrieron un hecho insólito: que los poemas del uno se parecían tanto a los del otro (sobre todo en algunos momentos estructurales y temáticos) que no parecían haber sido escritos por ninguno de los dos” (URL: <http://www.luisgarciamontero.com/libros/tristia-1979-1981/>) El asombroso parecido, ¿es un nuevo fenómeno de autoría colectiva o un producto de la indiferenciación estructural y temática del tipo de verso que estamos describiendo..?
- ²² ... and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.” El resultado final es un ruido ininteligible hecho de verbos y *su* grabación. [23]
- ²³ *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor, 1994; pp.44-45. Vid. III.9.
- ²⁴ «Artifice of absorption». *A poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1992; pp. 9-89; p. 9. Traduzco: La razón por la que es difícil hablar sobre / el significado de un poema –de un modo que no parezca / frustrantemente superficial o parcial– es que mediante / la designación de un texto como poema, uno sugiere que sus / significados tienen que ser localizados en algún “complejo” más / allá de una acumulación de recursos y temas / Puede darse una *lectura* poética a cualquier / pieza de escritura; un “poema” podría entenderse como / la escritura específicamente designada para absorber, o inflar / con, proactivos –más que reactivos– estilos de / lectura. El “Artificio” es una medida de la intratabilidad del / poema de ser leído como la suma de sus / recursos y temas. En este sentido, / el “artificio” es la contradicción del “realismo”, con / su insistencia en presentar una experiencia no mediada / (inmediata) de hechos, ya sean del / mundo “exterior” de la naturaleza o del mundo “interior” / de la mente; por ejemplo, la representación / naturalista / o el mapeo de la conciencia / fenomenológica. Los *factos* en poesía son fundamentalmente / facticios.
- ²⁵ En el rango de fechas de nacimiento de los poetas principales de la colección, los más jóvenes están cerca de la edad de Rogelio López Cuenca (1959) y los mayores de la de Antonio Martínez Sarrión y Manuel Vázquez Montalbán (1939). Las excepciones a este corte son Isidoro Valcárcel Medina (1937), los miembros de ZAJ (nacidos entre 1925 y 1930, aprox.) y Justo Alejo (1935); por razones que iremos desgranando.
- ²⁶ Por cierto que 1964 también es el año que escoge como inicio del cambio Antonio Orihuela en su libro *Poesía, pop y contracultura en España* (Córdoba: Berenice, 2013).
- ²⁷ A propósito de esto cf. los recientes artículos de Antonio Orihuela «Antivanguardia y desencanto en la poesía

experimental española» (en *La Manzana poética*, nº 34/35 (septiembre/noviembre 2013); pp. 55-60) y «Ciclo cerrado: La poesía experimental en España (1964-2004)» (en Raúl Díaz Rosales y María Rosa Scaramuzza Vidoni (eds.) *Experimental. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3 (2013); pp. 57-111.

- ²⁸ “Pienso que es la gran pregunta hoy en día, porque el deseo de la novedad es el deseo de nuevas formas, y el deseo infinito para una nueva forma. La obsesión por las nuevas formas, la obsesión artística con la novedad, de la crítica, de la representación y demás, realmente no es una posición crítica sobre el capitalismo, porque el capitalismo en sí es la obsesión por la novedad y la renovación perpetua de las formas. Tienes una computadora, pero el año que viene no será la computadora verdadera, necesitas una nueva. Tienes un carro, pero el año que viene es un carro viejo, un vejistorio. Y así. Entonces, es una necesidad que nosotros veamos que la obsesión completa por las formas nuevas no es en realidad una posición crítica en torno al mundo tal y como es. Es una posibilidad que el deseo real, que es deseo subversivo, es el deseo de la eternidad. El deseo por algo que nos plantea una estabilidad, algo que es el arte, algo que está cernido en sí mismo. No creo que sea así del todo, pero es una posibilidad, porque la modificación perpetua de las formas no es realmente una posición crítica, de modo que el deseo por formas nuevas es ciertamente algo importante en el arte, pero el deseo por la estabilidad de las formas también es importante. Y pues, creo que debemos examinar la pregunta en la actualidad” La lista de quince tesis sobre el arte contemporáneo (“Fifteen Theses on Contemporary Art”) fue repartida al inicio de una conferencia del año 2003 (The Drawing Center, Nueva York, 4/12). La transcripción de la conferencia está publicada en la revista *lacan ink*, 23 (otoño 2004) y en su web: <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>. Tomo la traducción de *Salon Kritik* (29/10/2010): <http://salonkritik.net/10-11/2010/10/quince-tesis-sobre-arte-contem.php>
- ²⁹ Vid. Bibliografía, especialmente su tesis doctoral: *Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas*. Departamento de Literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, 2008.
- ³⁰ “La época de su reproductibilidad técnica deslógó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo. E incluso se le ha escapado durante tiempo al siglo veinte, que es el que ha vivido el desarrollo del cine”. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Vol I. Madrid: Taurus, 1992; pp. 17-60; p. 32
- ³¹ «Discurso sobre poesía lírica y sociedad». Traducción al español de Alfredo Brotons de la edición de *Notas sobre literatura* de Rolf Tiedemann [1974]. Madrid: Akal, 2003; pp. 49-67.
- ³² En *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Translated by Dana Polan. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 2005.
- ³³ En la introducción de *The constructivist moment. From material text to cultural poetics* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003) Watten explica que el primer trabajo de la serie de estudios de humanidades que buscan explicar un concepto clave de la historia cultural por medio de su escenificación en sucesos históricos, movimientos políticos y obras, fue J.G.A Pocock con su estudio de teoría política del Renacimiento *The Machiavellian Moment*; si bien reconoce que es la obra de Perloff el ejemplo principal. Por cierto que “el momento” que él construye es más particular en sus acotaciones y singular en sus elecciones que el uso amplio que aquí damos al término “constructivismo”; sólo diré que tras un exhaustivo estudio de los constructivistas rusos Watten los hace confluír con la música y escena techno del Detroit de los 80.
- ³⁴ La definición es de Craig Dworkin: “A craft honed by especially sensitive individuals, it puts metaphor and image in the service of song”. La consistencia desafiante de esta afirmación probablemente provenga del hecho de pertenecer al prólogo de la antología de poesía conceptual de ubuweb, es decir, que forma parte de una afirmación aún mayor acreca de formas textuales radicalmente apropiacionistas, collagistas y, digamos, desliteraturizadas, y acerca de prácticas culturales como la libre y antijerárquica compartición de contenidos en las redes de internet. Cf. «The UbuWeb :: Anthology of Conceptual Writing» en <http://www.ubu.com/concept/>.
- ³⁵ *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Colección Trópica, 1998.
- ³⁶ En el año 2007 cursé en la UAM el seminario de doctorado de Esteban Pujals Gesalí titulado “Poesía visual. Polipoética de la forma anfibia”. Fue allí donde empecé a componer todos los pedazos de experiencias y lecturas que acumulaba con cierto tipo de teoría y casuística contemporáneas que podía pensarlas de un modo proactivo, esto es, productivo de más lecturas y escrituras. Desde entonces, y junto a Pablo Jauralde Pou, Esteban Pujals Gesalí ha guiado mi investigación de forma determinante y provechosa. Él fue quien me presentó a los poetas LANGUAGE. En el año 2011 pude asistir en la University of Pennsylvania a las magníficas clases de dos importantes poetas y críticos LANGUAGE como son Bob Perelman y Charles Bernstein; así como a sesiones de trabajo con otros profesores y críticos afines (Marjorie Perloff, Johanna Drucker, Jerome McGann, Michael Davidson), recitales y presentaciones de poética de poetas en la onda (Chris Bök, Jeff Derkson, Jordan Scott, Lisa Robinson...) y poetas posteriores, más jóvenes, algunos de ellos compañeros de clase (Trisha Low, Vaclav Paris, John Paestch, Danny Snnelson, Gordon Faylor...). El seminario que cursé con Bernstein se fue *Unsettling the Word: Attack of the Difficult Poems (The Aversive Poetics of Estrangement, Disturbance, Expropriation, Abnormality, and the Pataque(e)rical)*: <http://writing.upenn.edu/bernstein/syllabi/unsettling.htm> Es de aquí de donde extraigo una parte del aparato crítico que voy a presentar; por otra parte no tan alejado de lo que quiera que sea una tradición de estudios de poética formalista europeos. Casi ninguno de los libros de estos autores han sido traducidos; a no ser las traducciones de Pujals Gesalí de varios poetas LANGUAGE (*La lengua radical...*, cit), y con Pilar Vázquez, de uno de los poemarios antológicos del movimiento: *My life / Mi vida*. Madrid: Colección Inéditos de arte, 2011; y la obra citada de Perloff. Cito también, aunque esté en inglés, el estudio del profesor y editor Manuel Brito sobre la escena

editorial de poesía innovadora norteamericana desde los 70: *Means matter. Market Fructification of Innovative American Poetry in the Late 20th Century*. Peter Lang, 2010.

- ³⁷ Sobre el contexto del libro cf. Brian Kim Stefans. «Veronica Forrest-Thomson and High Artifice», en la revista *Jacket* n°14 (July 2001) (URL: <http://jacketmagazine.com/14/stefans-vft.html>). El libro en cuestión está sin traducir; fue publicado en 1978 en Inglaterra por Manchester University Press y en Nueva York por Saint Martin's Press. Esta última es la edición que yo leí. Si existe, no obstante, una traducción al castellano de la poesía de Forrest-Thomson en la colección Puerta del Mar (*Poesía, F, Figura del pensamiento*. Málaga: CEDMA, 2010); el traductor es Raúl Díaz Rosales.

II.

- ³⁸ “Antiretiniano” es otro de esos términos tan exactos y elusivos inventados por Marcel Duchamp para describir con precisión las cualidades de su trabajo, en este caso, una *pintura* que había que *mirar* con la cabeza o con la lengua bastante más que con la retina del ojo. Así es por ejemplo el *Gran Vidrio* (1915-1923): una obra de ver que no emplea pigmentos sino roturas u oxidaciones y que se acompaña o, mejor dicho, se compone también de una caja de notas. Cf. José Antonio Ramírez. *Duchamp, el amor y la muerte incluso*. Madrid: Siruela, 1993.
- ³⁹ «Variaciones sobre la escritura» (1973). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002; p. 98.
- ⁴⁰ «El espíritu de la letra». *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1986 (1982); pp. 103-107.
- ⁴¹ Cf. *L'Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980). Cito según la traducción de Francisco Monge en Barral: “[...] el movimiento del grafismo que, a la vez se subordina a la voz para subordinar la voz, para suplantarla. Desde ese momento se produce un aplastamiento del triángulo mágico: la voz ya no canta, pero dicta, edicta; la grafía ya no danza y cesa de animar los cuerpos, pero se escribe fijada en tablas, piedras y libros; el ojo se pone a leer (la escritura implica una especie de ceguera, una pérdida de visión y de apreciación, y ahora es el ojo quien se duele, aunque adquiera otras funciones). [...] El significante es el signo devenido signo del signo, el signo despótico que ha reemplazado al signo territorial, que ha franqueado el umbral de desterritorialización; el significante es tan sólo el signo desterritorializado mismo. El signo devenido letra. El deseo ya no se atreve a desear, devenido deseo del deseo, deseo del deseo del déspota. La boca ya no habla, bebe letra. El ojo ya no ve, lee. El cuerpo ya no se deja grabar como la tierra, pero se prosterna ante los grabados del déspota, la ultra-tierra, el nuevo cuerpo lleno” (Barcelona: 1974; p. 212; 213).
- ⁴² Por ejemplo Fernando Rodríguez de la Flor: *Giro visual*. Salamanca: Delirio, 2009.
- ⁴³ Extraigo casi todos los datos del interesante artículo de Charles Bernstein sobre las técnicas de escritura «The art of immemorability», recogido en *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*. Chicago: University of Chicago, 2011; pp. 91-105.
- ⁴⁴ El propio Walter Benjamin se refiere a los efectos de los nuevos medios y de la economía de la reproducibilidad sobre la escritura en su artículo de 1934 (cit.); en concreto se refiere a la conciencia que tiene Brecht del proceso de mercantilización de la obra de arte; a la proliferación de escritores causada por la expansión de la prensa; y al esfuerzo dadaísta por lograr con medios pictóricos y literarios los efectos del cine.
- ⁴⁵ Además de en *Giro visual* de Rodríguez de la Flor (cit.), también se lee esta consideración en *El lectoespectador* de Vicente Luis Mora (cit.).
- ⁴⁶ Cito según la traducción de Óscar del Barco y Conrado Ceretti en Siglo XXI. Madrid: 1978; p. 124.
- ⁴⁷ Traduzco según la versión en inglés de Stephen Heath del artículo «Rethoric of the image», por ser la que leí: “Now even –and above all– if the image is in a certain manner the limit of meaning, it permits the consideration of a veritable ontology of the process of signification” (*Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977; pp. 32-51).
- ⁴⁸ También fabricó unos moldes en madera con la forma de las curvas de los tres hilos.
- ⁴⁹ Coalescer sería algo así como el verbo transitivo que derivaría de “coalescencia”: ‘propiedad de las cosas de unirse o fundirse’. Si uso este verbo es porque lo considero insustituible en la siguiente frase e idea de Lyn Hejinian: “Language is nothing but meanings, and meanings are nothing but a flow of contexts. Such contexts rarely coalesce into images, rarely come to terms. They are transitions, transmutations, the endless radiating of denotation into relation” (*The Language of Inquiry*. Berkley, LA: University of California Press, 2000; p. I.) (Y así de paso homenajeo su propuesta de buscar *Ideas para Vocabularios en vez de Vocabularios para Ideas...*)
- ⁵⁰ La idea es de las *Investigaciones filosóficas* § 449; pero si la traducción española que manejé dice “figuras” (Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: Crítica, 2010 (1988); p. 317) en la de *Philosophical Investigations* (Oxford: Basil Blackwell, 1986) que fui leyendo en simultáneo dice “picture” (p. 131). Comp. con la idea expresada en *Investigaciones*, parte II, § xi; cito en la versión inglesa: “When it looks as if there were no room for such a form between other ones you have to look for it in another dimension. If there is no room, there *is* room in another dimension” (p. 200)
- ⁵¹ La frase está recogida en *Zettel* (Oxford: Basil Blackwell, 1967) y es citada por Marjorie Perloff al inicio de la introducción a su *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago: University of Chicago Press, 1996. En dicho libro Perloff lee a Wittgenstein desde la poesía y la poética que le son contemporáneas.
- ⁵² En concreto el del día 1 de septiembre del año 2000: *Day*, 2003. Cito aquí también su fantástica pieza de transcripción de informes meteorológicos de un año completo: *The Weather* (Make Now, Los Angeles, 2005)
- ⁵³ El poema es «UNDER THE VOLCANO» y está publicado dentro de *Para tí*. Valencia: Pre-textos, 1983; p. 96
- ⁵⁴ Pienso por ejemplo en una selección léxica tan complicada como la que practica Ullán en *Maniluvios* (vid. III.4)
- ⁵⁵ Tal es el caso de las poéticas de “artificio radical” referidas por Marjorie Perloff en su libro ya citado sobre la “escritura

en la era de los media” (*Radical Artifice...*) Perloff leyó en trabajos de John Cage, Johanna Drucker, Steve McCaffery o Lyn Hejinian la huella del conflicto que los nuevos medios de comunicación, la televisión y la nueva publicidad extremadamente visual, imprimían. Ninguna de las obras que ella entendía más acertadas intentaba duplicar las poderosísimas imágenes ya existentes en las pantallas circundantes; sino por el contrario, deconstruir su simulacro. En vez de colaborar con la abstracción/invisibilización del idioma en las coloquialidades construidas como naturales, estos escritores decidían decantarse por la opacidad lingüística. Frente a la aparente normalidad y claridad confesional de la lengua reducida de los talk-shows y el ímpoluto minimalismo del diseño publicitario; el ruido visual-sonoro-tipográfico, la indestructibilidad y dispersión lingüística de toda experiencia, que el artificio poético puede levantar sobre el espacio de la página y más allá, sobre el espacio de las prácticas de comunicación social. No se trata, pues, de un plegamiento a los términos impuestos por las novedades técnicas, sino de un pensamiento desafiante, casi diríamos ludita, de las nuevas condiciones de producción técnica de formas.

⁵⁶ Cit.

⁵⁷ Tomo la expresión de una hermética cita de Walter Benjamin, perteneciente a su texto «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos»: “El lenguaje de la Naturaleza puede compararse a una solución secreta que cada puesto transmite en su propio lenguaje al puesto próximo; el contenido de la solución siendo el propio lenguaje del puesto” (Traducción de Roberto Blatt en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid: Taurus, 1991; pp. 59-74; p. 74)

⁵⁸ Cit. Traduzco: ¿Cómo sería una poesía no expresiva? ¿Una poesía del intelecto más que de la emoción? ¿Una en la que las sustituciones en el corazón de la metáfora y la imagen fueran reemplazadas por la presentación directa del lenguaje mismo, con el “desbordamiento espontáneo” suplantado por un meticuloso procedimiento y proceso exhaustivamente lógico? En la que el automiramiento del ego del poeta se volviera autorreflexividad del lenguaje del propio poema. De modo que el examen de la poesía no consistiera nunca más en si podía haber sido hecha mejor (la cuestión del taller), sino si resulta concebible que hubiera sido hecha de otro modo.

III. 1.

⁵⁹ El cartón se envió por correo 24 horas después de la acción para llegar a sus destinos un día más tarde según anota Ramón Barce en «España y Zaj. Años 60», texto inédito de 1985.

⁶⁰ El programa del primer concierto ZAJ ha sido publicado, junto con las partituras de las acciones, un artículo de contextualización, dos reseñas, los textos para la censura previa y fotografías del concierto, al cuidado de José Antonio Sarmiento, en *ZAJ. Primer concierto de teatro musical*. Córdoba: Sensxperiment, 2007; s/p. El pdf puede descargarse en: <http://www.sensxperiment.es/publicaciones-zaj/>

⁶¹ Id.; s/p.

⁶² “En cierto momento recibí una carta de Maciunas y en ella me planteaba que era una lástima que en Japón existiera el Hi Red Center, en Madrid ZAJ, etc. En esa carta también me propuso que aglutináramos todo bajo el nombre de FLUXUS. No fue por impertinencia, pero con el humor con el que se desarrollaba todo este tipo de actividades le contesté diciéndole que de la misma manera que podríamos llamar a todo FLUXUS, podríamos llamar a todo ZAJ” Juan Hidalgo. Citado en Id.; s/p.

⁶³ “Desgraciadamente, y a causa del contexto profesional burgués en que uno se mueve, tendré que renunciar por ahora a toda actividad de Zaj, ya que algunas personas de las que dependo económicamente se escandalizan bastante y me ponen en una mala situación con vistas a mi renovación del contrato de trabajo en... **Parece mentira, pero hay gente que se muestra casi ofendida por la música de acción y similares...**”. Carta a Walter Marchetti y Juan Hidalgo. En *Revista de letras*. Universidad de Puerto Rico en Mayagüey, 3 (septiembre de 1969). El subrayado es mío.

⁶⁴ A juzgar por la correspondencia entre Higgins, Hidalgo y Castillejo que se encuentra depositada en la biblioteca del MNCARS, fue el entusiasmo del primero el que garantizó la publicación del libro frente a cierta pereza o ligereza de ZAJ. Pueden leerse las transcripciones de las cartas en el catálogo de *Escrituras en libertad. Poesía española e hispanoamericana del siglo XX*, exposición que tuvo lugar en el Instituto Cervantes de Madrid en 2009 comisariada por José Antonio Sarmiento. El catálogo de la exposición está editado en Madrid por el Instituto Cervantes, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la AECID en 2009; en adelante nos referiremos a él como EEL.

⁶⁵ El mismo texto fue publicado por la revista *Artes Hispánicas / Hispanic Arts*. Volume 1, number 3&4 (winter spring 1968). Esta revista está editada por la Universidad de Indiana. De esta fuente es de donde extraeremos la mayoría de ejemplos de poesía concreta internacional que veremos en III.5.

⁶⁶ La poderosa trayectoria creativa del cineasta pudo verse en la magnífica exposición *Desbordamiento de Val del Omar* que tuvo lugar en el MNCARS entre octubre de 2010 y febrero 2011. Cf. VVAA. *:desbordamiento de Val del Omar*. Granada, Madrid: Centro José Guerrero, Museo Reina Sofía, 2010.

⁶⁷ Nos referimos a *Campos semánticos*, libro de 1971 publicado en Zaragoza por la editorial Javalambre.

⁶⁸ Cuando los concretos rescatan a Ory lo hacen fundamentalmente por respeto y reivindicación de su ética disidente. Cf. entrevista a Fernando Millán: “Pero nosotros les reconocíamos sobre todo su importancia y su testimonio ético como gente que pensaba que había hecho lo que tenía que hacer a pesar de que fuese lo menos favorable para ellos. Como Labordeta que era un hombre brillante, que había llegado a ser catedrático y sin embargo por publicar aquellos libros insensatos nunca pasó de ser profesor de su propio colegio. O como en el caso de Cirlot que se publicaba sus propios poemas a pesar de ser un hombre muy conocido en otros terrenos. O el caso de Ory, que todo el mundo pensaba que

estaba loco, o el caso de Chicharro, que era distinto porque el hombre se había mantenido callado y en aquella época apenas conocíamos su obra. Y entonces una de las cosas que empezábamos a hacer en esa época, en N.O., fundamentalmente lo hago yo, que soy quien me ocupo de la parte teórica y de escribir artículos, más o menos de promoción, es dar nuestro conocimiento de esa gente. Porque esa era una de las cosas que habíamos aprendido con Campal, es decir, hay que ser serio, tú no puedes ocultar lo que sucede ni puedes negar lo que sabes, al revés, hay que explicarlo. Eso luego ha dado lugar a ciertos mal entendidos. Ha dado la idea de que existe una vanguardia en España que tiene una continuidad, **y que nosotros somos los herederos del Postismo. Lo somos sólo moralmente**”

(Chema de Francisco Guinea. «La poesía experimental en España. Conversación con Fernando Millán» En *Especulo. Revista de Estudios literarios de la UCM*, nº 6 (julio/octubre, 1997). El subrayado es mío. URL:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>

- ⁶⁹ Por cierto que Hidalgo añade a la lista a Buenaventura Durruti, señalando un camino más que interesante a la hora de estudiar la genealogía de la vanguardia histórica en la península. Según las palabras de José Luis Castillejo en el coloquio que ambos protagonizaron en el Instituto Cervantes de Madrid durante la exposición de EEL el 15/04/2009, este añadido es posterior a la época que los dos compartieron en ZAJ.

⁷⁰ Cit. Vid. Nota 79.

⁷¹ Texto sin publicar hasta el año 2007, en *Zaj Primer concierto...*, cit.; s/p.

⁷² «Vanguardia experimental en Madrid», nº 193 (1965). En *Zaj Primer concierto...*, cit.; s/p.

⁷³ Arriba, 14/2/1967. EEL, 275.

⁷⁴ Cf. «Estigma y memoria de los jóvenes de la transición», en E. Silva *et al.* *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito y Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, 2004; 163-79.

⁷⁵ Cf. por ejemplo el artículo de Luis Moreno Caballud en el que se refiere a cómo continúa un menosprecio similar para con la juventud que está estos días protagonizando las acampadas en plazas y demás luchas 15 M: «Desbordamientos culturales en torno al 15-M», en el blog de Fuera de lugar del diario Público, 18/04/2012.

⁷⁶ La apreciación resulta doblemente inapropiada porque si a alguna tradición oriental se refiere ZAJ explícitamente en sus escritos es a la japonesa.

III.2

⁷⁷ Especialmente en *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española* (cit.) y *Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas* (cit.).

⁷⁸ [Fig. 34], min. 5:07: “y es que en aquella época como lo que nosotros teníamos era una curiosidad enorme por conocer. Yo la verdad viviendo en San Sebastián, donde no podías tener acceso a casi nada, bueno, en las bibliotecas... yo iba a la Biblioteca de San Sebastián -- imagínate a la biblioteca municipal -- y entonces todavía existían los libros de Freud que estaban editados durante la República y el señor nos los daba, nos los buscaba así... era un poco así esto. Quiero decirte que era una época donde **todo era posible aunque nada era posible**, eso también es una mezcla... entonces lo bueno es que era... es que yo me acuerdo, no solamente yo, es que la mayor parte de los artistas que yo conocí es que se interesaban a todo; osea, qué es lo que era en música lo que se hacía en ese momento, qué es lo que se hacía de teatro, qué es lo que se hacía de baile... **osea, verdaderamente íbamos a verlo y en cuanto venía algo que no conocíamos o que era diferente**”. El subrayado es mío.

⁷⁹ El archivo consta de 56 documentos de tamaño variado sobre poesía visual y sonora en España de entre 1964 y 1975. Contiene desde ejemplares de las publicaciones del grupo NO, hasta transcripciones mecanografiadas de conferencias de Julio Campal, pasando por invitaciones y programas de las exposiciones a las que hacemos mención. Fue donado por Fernando Millán en 2007.

⁸⁰ En *Revista de Occidente*, 196 (1997). También puede encontrarse el artículo recogido en *La moral del testigo. Ensayos y homenajes*. Madrid: La balsa de la medusa, 2012.

⁸¹ Así, por ejemplo, la tesis con que Piera se doctoró en la UCLA, versó sobre Lingüística y Métrica.

⁸² Cit. Vol. III; pp. 39-42.

⁸³ Ejemplos de esta modalidad poética pueden leerse en la tesis doctoral del profesor José Teruel sobre la poesía española del medio siglo: *La joven poesía española en el medio siglo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992. Allí se encuentran afirmaciones tan representativas como esta del poeta Carlos Sahagún: “Un poema sólo es válido cuando el sentimiento que le ha dado origen, además de ser auténtico, va unido a una expresión única e insustituible” (31).

⁸⁴ Madrid: Gredos, 1952 [1ª edición]. Yo citaré usando la 3ª edición aumentada de 1962.

⁸⁵ Id.; respectivamente: p. 18; pp. 24-25; p. 27; p. 30; p. 32; pp. 359-360.

⁸⁶ Esteban Pujals, *La lengua radical...*, cit.; p. 19.

⁸⁷ Vid. «Tercera piedad», en Miguel Casado (ed.), *Mecánica de vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008; pp. 33-55.

⁸⁸ Ejemplos de esta modalidad poética pueden leerse en la tesis doctoral del profesor José Teruel sobre la poesía española del medio siglo: *La joven poesía española en el medio siglo* (Madrid: UCM, 1992). Además de poemas, allí se encuentran afirmaciones tan representativas como ésta del poeta Carlos Sahagún: “Un poema sólo es válido cuando el sentimiento que le ha dado origen, además de ser auténtico, va unido a una expresión única e insustituible” (p. 31)

III. 3

- ⁸⁹ Recordemos que comprende a los poetas: Ana María Moix, Leopoldo María Panero, Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Vicente Molina-Foix, Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez y Guillermo Carnero.
- ⁹⁰ En Federico Campbell. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1994 (1971); p. 40 y p. 44.
- ⁹¹ En «El mal poema», capítulo 2.4. de *Poéticas e imaginarios...*, cit.
- ⁹² Todos ellos recogidos en el apéndice documental que trae la reedición de la antología en el año 2001 (Barcelona: Península). Las reseñas a la antología contenidas en este libro muestran una desconfianza general hacia el discurso de Castellet, pero lo cierto es que la resistencia que opusieron no hizo sino acrecentar la repercusión de la antología.
- ⁹³ *Ínsula*, 350 (Enero, 1976); p. 12. Comp.: “La más reciente de las promociones poéticas de posguerra –esa que algunos, con ánimo satirizador, llaman veneciana y que otros omitiendo el castelletiano nombre de novísimos, prefieran denominar generación del lenguaje...”
- ⁹⁴ El de Siles está en el n° 505 de *Ínsula*, pp. 9-11. El de Cuenca en *Poesía*, 5-6 (invierno de 1979-1980); pp. 245-51.
- ⁹⁵ De nuevo Carnero: “El ultraje cometido por ciertos poetas sociales contra el idioma era demasiado flagrante. Toda poesía deber partir de un fundamental respeto hacia la lengua: lo demás le será dado por añadidura y gracias a ese respeto. El acrisolamiento y la conservación de la lengua deben ser principio constitucional e inamovible de toda escuela poética” (En Campbell. *Infame turba*, cit.; pp. 44-45).
- ⁹⁶ Sospecho de la relevancia de la distinción entre alta y baja cultura para según qué asuntos de poética. Nuestra sospecha es aún mayor para objetos literarios nombrados a la altura de 1970 en los términos novísimos, pues no consideramos que referirse en un poema a la copla (Montalbán), el cine (Gimferrer) o el jazz (Moix), suponga un ejercicio de integración y mixtura que haya de, por otro lado, distinguirse profundamente de los socialrealismos que se refieren a otros objetos de la realidad. Creemos que esta distinción nombra más un asunto de fábula que de lenguaje; pues la inclusión, pervisión o mezcla con lenguajes de culturas exteriores a la Cultura –por ejemplo, las subculturas urbanas que entonces comenzaban a proliferar, las culturas proletarias, etc.– en absoluto identifican a ninguno de estos poetas.
- ⁹⁷ En Laurel, 1 (2000).
- ⁹⁸ Por ejemplo Juan Cano Ballesta en *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*: “La palabra se sitúa, pues, en el centro de este experimento lírico” (Madrid: Siglo XXI, 1994). O Luis Alberto de Cuenca en el artículo arriba citado.
- ⁹⁹ Ángel Luis Prieto de Paula, «Poeta y sujeto poemático», capítulo XIII de *Musa del 68. Clave de una generación*. Madrid: Hiperión, 1996; pp. 329-368.
- ¹⁰⁰ Cit.; p.48.
- ¹⁰¹ Id.; p.44.
- ¹⁰² No me resisto a copiar aquí otra de las respuestas de Carnero a Campbell: “¿No le entregarías tu vida a la literatura? – Nooo, qué va. Además pongo la literatura en un tercer orden o en un cuarto después de muchas otras cosas, después de la vida cotidiana en el sentido más vulgar de la palabra, después de una seguridad económica, y después de una vida reposada, tranquila y serena, y después de una mesa de trabajo, y después de una serie de cosas que trae el confort” (Id.; p.50) Compárese con una afirmación de un Fernando Merlo adolescente para obtener la distinción, también biopolítica: “– No pienso vivir de la poesía porque la poesía es mi propia vida [...]– Odio la burocracia y me gusta la revolución social” (*Escatófago*. Madrid: Libertarias, 1992; pp. 139-140).
- ¹⁰³ De hecho, Labrador está de acuerdo con esta reacuñación: “El segundo de los efectos que alimenta la antología de Castellet tiene que ver con su capacidad metonímica. La habilidad del antólogo para identificar la consistencia específica de un núcleo de procesos estéticos como los que hemos descrito, hizo que el término «novísimo» funcionase, desde su acuñación misma, como metáfora de las prácticas poéticas de vanguardia alrededor de 1970. [...] un momento que se define por su explosión cuantitativa. Porque el efecto Castellet lo que hace es insistir sobre un proceso identificable desde finales de los años 60 que, a falta de datos concluyentes, podemos sugerir que acelera. Hablo del fenómeno de la multiplicación de poetas que tiene lugar en esta generación, claramente uno de sus rasgos distintivos. 1970 supone la mayor afluencia de poetas en España al menos desde la Segunda República, un momento de multiplicación de creadores, donde se congregan verdaderos «ejércitos de poetas», por retomar la feliz expresión de Mandelstam [...] La vanguardia significa también la socialización de las prácticas poéticas, su contagio generacional. Éste viene favorecido por la concomitancia de circunstancias generacionales que ya hemos estudiado, donde la “militeria literaria” era un modelo de identidad juvenil con suficiente desarrollo potencial como para ser referenciado” («Vanguardia y Revolución», capítulo 2.2. de *Poéticas e imaginarios...*, cit.).
- ¹⁰⁴ Alejo nació en la década de los 30, como por ejemplo José Luis Castillejo. Si lo incluimos en esta serie de usos novísimos extraños es porque creemos que comparte destino con los otros miembros, además de presentar una formalidad que resuena con la subserie realista de Ullán y Núñez. Por cierto que Alejo siempre creyó y dijo haber nacido en 1936; mientras Núñez siempre pretendió haberlo hecho en 1945 (siendo 1944 su año de nacimiento real).
- ¹⁰⁵ La colección a la que me refiero son los Pliegos de cordel vallisoletanos, y la librería es la Anticuaria Relieve. Antes de publicar *Alaciar*, el primer libro que aquí consideramos dentro de la colección analítica, publicó textos de carácter más conservador, como fueron *Yermos a la espera* (1959), *Cierta biografía* (1962), *Mulas* (1962) y *Desde este palo* (1962). Si se quiere leer la diferencia de poéticas antes y después de *Alaciar* cf. *Poesía*. Edición de Antonio Piedra. 2 vol. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1997; vol. I, pp. 47-164.
- ¹⁰⁶ Los dos poetas adelantan el destino trágico de una parte no pequeña, pero muy mal recontada, del corte generacional de

los nacidos en España a partir de 1950. A ese mismo destino, y por las mismas prácticas de drogadicción, se vincularon algunos poetas sólo un poco mayores, como fue el caso de Aníbal Núñez.

- ¹⁰⁷ De hecho, unas rocambolescas acusaciones de ser espía bolchevique publicadas en la prensa días antes de que se suicidara lanzándose desde una ventana de la Capitanía del Aire, han sido mencionadas como agravantes de la decisión. Para Justo Alejo, que había nacido diez años antes que el resto en un pueblo pequeño de Zamora, hijo de una madre soltera pobre, enrolarse en el ejército pese a desarrollar ideas antifranquistas, era una oportunidad para sobrevivir e ir formándose poco a poco en todas las disciplinas críticas disponibles en la Universidad (Filosofía, Sociología, Políticas, Psicología...).
- ¹⁰⁸ Cf. *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el periodo 1962-1977*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000; pp. 506-507.
- ¹⁰⁹ De hecho, *Amor peninsular* (1965) y *Un humano poder* (1966) estaban publicados en El Bardo (Barcelona). *El jornal* (1965) en Vitor (Salamanca).
- ¹¹⁰ Es frase conocida y muy reproducida; que pertenece a su prólogo a las *Sonatas* de Valle Inclán.
- ¹¹¹ La mitad que es, por cierto, la que escribe con nombre de autor, tal y como se habrá percatado ya quien haya leído hasta aquí, pues los nombres de mujeres de este corpus se cuentan con los dedos de una mano. Sobre esta dato tendremos que reflexionar en el último capítulo.
- ¹¹² Así, en una entrevista concedida a *Triunfo* en 1970, con motivo de la publicación de su libro (tal vez no por casualidad titulado) *Antología salvaje*, dice sobre la de Castellet: “La «Antología» [...] se asemeja a un montaje carpetovetónico de apoteosis revisteril donde algún poeta potable y otros varios muy mediocres han servido de coristas para que resaltase la figura egregia, bilingüe y emplumada de la Celia Gámez de la novísima poesía en castellano, alias Pedro Gimferrer” (En Ramón Chao, «José Miguel Ullán. En legítima defensa». *Triunfo*, 439 (31.10.1970); p.64).
- ¹¹³ El nombre de Ullán contaba en las primeras ternas, pero, según Lanz, ciertas acciones de éste contra Aleixandre y Castellet lo condenaron al afuera, de modo que la cita de la nota anterior suena menos a disputa de poética que a lamento por el robo. Cf. la documentación de la polémica en *Introducción...* (cit.; pp. 506-514). Pese a que abundan las teorías de la conspiración para explicar la reconversión de la importancia de Ullán a partir de 1966, no se puede decir que la obra del salmantino dejara nunca de ser reconocida, expuesta, editada y homenajeada, sino que ciertamente quedó relegada dentro del gusto general al lugar del máximo prestigio y de la lectura más especializada.

III. 4.

- ¹¹⁴ La edición de Pre-textos (Valencia: 1979) es con ilustraciones de Enrique Brinkmann, Eduardo Chillida, Alfonso Fraile, Luis Gordillo, Pablo Palazuelo, Francisco Peinado, Matías Quetglas, Vicente Rojo, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies y Fernando Zóbel.
- ¹¹⁵ La serie comprende los poemarios *Alarma* [1975], *Adoración* [1972], *Ardicia* [1972], *Acorde* [1974], *Asedio* [1975], *Anular* [1975] y *Almarío* [1982]. *Alarma* fue editado como libro individual en 1976 en Trece de nieve (Madrid); y con serigrafías de Eusebio Sempere el mismo año en Rayuela (Madrid). Los otros seis fueron editados como libros de artista a lo largo de los años. En 1985 aparecieron en París acompañados de la traducción francesa *Funeral Mal* (RLD).
- ¹¹⁶ En los años 60, en el marco de una tertulia de intelectuales en la librería Relieve de Valladolid fue creado este grupo de afinidad que comprendía a los pintores Félix Cuadrado Lomas, Jorge Vidal, Gabino Gaona, Francisco Sabadell, Domingo Criado y Jo Stempfel; y a los escritores Pablo Rodríguez, Santiago Amón y Francisco Pino, además de a Justo Alejo. Ya en los 70, las exposiciones colectivas de estos pintores en la Galería Jacobo de Valladolid y la mudanza de algunos de ellos al pueblo de Simancas, fueron dotando a esta parte del grupo de una pequeña identidad reconocida como “escuela” o “grupo” por algunos medios. En los 80 les llegará el reconocimiento de parte de las instituciones públicas. En 1985 quedan retratados en un cuadro colectivo firmado por Cuadrado Lomas. Cf. Ramón Torío. *Retrato de familia (Autobiografía del grupo Simancas)*. Prólogo y notas de Pablo Torío Sánchez. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2010.
- ¹¹⁷ Los tres poetas proceden de la zona literaria conformada por Salamanca, Zamora y Valladolid, una latitud que, además de por la huella de Jorge Guillén y Claudio Rodríguez, quedaba delimitada por la influencia de la obra Francisco Pino y la presencia del grupo Claraboya.
- ¹¹⁸ Copio la frase entera, que no tiene desperdicio: “Quiere hacérsenos pasar por ebriedad lo que es zorrería y desgarrado cálculo. (...) pero es normal que surja el sano alivio al ver renacer una poesía providencial, esteticista y neodecadente, a tono con los balbuceos precapitalistas de un país mentalmente medieval...”. La frase es de 1970; está citada por Lanz en *Introducción...*, cit.; p. 509.
- ¹¹⁹ Pueden encontrarse los poemas citados en *Ardicia. Antología poética, 1964-1994*. Edición de Miguel Casado. Madrid: Cátedra, 1994: «III» (167), «Parada y fonda» (200-201), «VIII» (230-231).
- ¹²⁰ «El gobierno de las cosas del tiempo. La lectura poética del siglo xx español de Manuel Álvarez Ortega y el metarrelato estético-moral de la tradición lírica en España después de 1939» (Special Issue. Manuel Álvarez Ortega. Ed. Juan Pastor. En *La manzana poética. Revista de literatura, creación y estudios literarios*, 32 (November 2012); pp. 40-102). Para Labrador el *Libro de las alucinaciones* ya tiene la retórica de los Nueve, pero a diferencia de los Nueve pone ésta al servicio de un proyecto de imaginación alternativa de la historia española del siglo XX basado en la recuperación de la política y la memoria a través de la estética.
- ¹²¹ Comp.: “he ido desenterrando / mis muertos y mis horas... / (y sus horas), mis muertos / y sus glorias... (mis glorias). /

- Dolían en lo hondo / de mi tierra: sus sombras / velaban a la vida / la cara luminosa” (Id.; pp. 91-92).
- ¹²² Algo probablemente más próximo de la memoria republicana de un país que se llamaba así, que del uso franquista de dicha palabra.
- ¹²³ Ésta ha sido mi experiencia al escuchar a poetas como Félix Grande, Manolo Romero, Joaquín Benito de Lucas o Ángel García, con quienes tuve contacto en el Centro de estudios de la poesía de la Universidad popular José Hierro de San Sebastián de los Reyes.
- ¹²⁴ Hierro fue encarcelado en septiembre de 1939 acusado de pertenecer a una red de ayuda a los presos políticos. Salió en enero de 1944.
- ¹²⁵ La importancia concreta del texto de Villaspesa me la señaló el poeta Manolo Romero, yerno y amigo de José Hierro, con quien estuve conversando sobre estos rasgos métricos. Romero me avisó también de que las prosas de la serie «Cinco Cabezas» (*Agenda*, 1991) y de la última época, tienen que ver con la lectura atenta del Juan Ramón Jiménez de *Espacio*.
- ¹²⁶ Para las obras de Vostell, cf. *Museo Vostell Malpartida*. Catálogo de la Colección Wolf y Mercedes Vostell. Mérida: Junta de Extremadura, 2003.
- ¹²⁷ ZAJ: 1968; s/p.
- ¹²⁸ Las palabras de la cita son de Craig Dworkin (cit.). La traducción es mía.
- ¹²⁹ Robert Frank & Henry Sayre en la introducción al libro sobre el asunto del verso del que son editores: *The line in Postmodern Poetry*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988; pp. ix-xxi; p. xvi. Con la frase citada quieren diferenciar el concienzudo trabajo formal que supone el verso libre para modernistas como Pound y Williams del libre verso expresivo de Lowell en los años 50. A este último llama, por cierto, “a kind of representation”.
- ¹³⁰ Cf. el capítulo introductorio de Frank y Sayre a *The line...* (cit.): “His [Whitman verse] was a consciously “democratic” verse which employed a consciously «democratic» line” (p. xix).
- ¹³¹ La frase pertenece a *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage* (1982). Está citada por Marjorie Perloff en su «Lucent and Inescapable Rhythms: Metrical “Choice” and Historical Formation». En *The line...*, cit; pp. 13-40; p. 15.
- ¹³² Comp.: “maravillas del cine galerías / de luz parpadeante entre silbidos” (Antonio Martínez Sarrión, *Teatro de operaciones*, 1967); “La merecías, pero me arrepentí. Porque / me inspiraste qué sé yo cierta / pena al verte tan morena, allí night / club sur mer, las piernas cruzadas” (Ana María Moix, *No time for flowers*, 1971); “para aquí, en la noche, / imaginar que algún día podremos / inventarnos, que al fin hemos vivido” (Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, 1967).
- ¹³³ «IX». Barcelona: El Bardo; p. 53.
- ¹³⁴ Cf. Túa Blesa. *Scriptor Ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*. Zaragoza: Cantárida, 1990; pp. 140-144.
- ¹³⁵ Este “todavía” y el que a continuación vendrá, refieren una ficción progresista, que espero se entienda como un movimiento crítico dentro del gradiente de materialidad analfabética que escenificamos para comprender unos fenómenos poéticos particulares. En absoluto quiero evaluar la importancia, relevancia, modernidad o jerarquía del plan concreto y del logófono en términos de progreso desarrollista. O de calidad. De hecho lo que intento es comprenderlos como escrituras simultáneas en el tiempo histórico.
- ¹³⁶ El poema está en la parte sexta de «El canto del llanero solitario», segunda sección del libro; en *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: Visor, 2001; p. 94-98; citado en p. 97.
- ¹³⁷ Benito Fernández en *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. (Barcelona: Tusquets, 1999). Citado por Germán Labrador. «Quixote 1970», capítulo 2.2. de *Poéticas e imaginarios...*, cit.
- ¹³⁸ El título del libro de 1918 es *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Se trata de la edición que Ezra Pound hace de unas notas inéditas sobre la escritura china de Ernest Fenollosa, que obraban en su poder desde la muerte del orientalista en 1908. Este libro se considera clave para la conformación de la poética de Pound. Existe, por cierto, otra traducción de época del texto, de parte de otro de sus malditos, Mariano Antolín Rato: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor, 1977. El prólogo de esta traducción resulta tan interesante como para ser incluido por derecho en el mapa analítico hispánico; pues, entre otras cosas, conecta ideografía china y “poesía visual” en los últimos párrafos del texto: “[p]or ahora”, dice, “creo que constituye el modo más radical de transplantar el carácter chino a la expresión artística occidental” (pp. 9-20; p. 20).
- ¹³⁹ Consta de 171 versos y 6 dibujos hechos con tinta roja. En *Obra poética*. Edición de Rafael Ballester Añón. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1994; pp. 163-178.
- ¹⁴⁰ De hecho, *Escatófago (1968-1972)* parece un libro bastante compuesto frente a aquella serie de libros coetáneos escritos “de un tirón” (vid. nota 92), como quizás también lo fueron *Praga* de Manuel Vázquez Montalbán (1982), *Pautas para Conjurados* (1970) y los libros de Núñez y Ullán. Así lo dan a ver los mapas y noticias sobre las 7 partes y el hilo autobiográfico o diarístico que ordenan el libro y el hecho de que fuera preparado durante un periodo de tiempo no especialmente breve: Merlo lo da por acabado al regresar del servicio militar en 1980. La primera edición del libro la hicieron amigos de Fernando Merlo (Córdoba, 1983), que añadieron al manuscrito original los dos sonetos que escribió antes de su muerte. La segunda edición, en *Libertarias* (Madrid) es de 1992 y está al cuidado de Federico Ortés. El subtítulo dice 1968-1972 porque aunque se recogen poemas desde 1970, es en el 68 cuando Merlo se siente poeta (cf. Federico Ortés, «Notas biográficas y textuales», pp. 129-190). Hay una tercera edición con introducción de Pedro Roso en Málaga: Centro cultural de la Generación del 27, 2004.
- ¹⁴¹ Este soneto y otro titulado «Oasis» están incluidos en *Escatófago*. Cito a partir de ahora por la edición en *Libertarias* (Madrid, 1992): pp. 125-126.
- ¹⁴² Cf. Federico Ortés, «Notas biográficas...», cit. Y en concreto, el *Correo de Andalucía* de los días 20/12/1970, 2/1/1971,

- 9/1/1971. Liaño incluye textos de Mallarmé, Marinetti, Tzara, Maiacovski, Apollinaire, Ball, Schwitters, Mon, Gomringer... además de glosar la «Situación en España» de la poesía experimental. Por cierto que este breve cruce de Merlo con Liaño es una de las pocas intersecciones de planes de lengua que hemos podido documentar.
- ¹⁴³ Los versos pertenecen a «Canción negra» y son citados por Ortés (cit.; p.135). También las palabras de José Infante se encuentran citadas por Ortés (Id.; p.173). Cronológicamente, la conversión al experimentalismo se deja sentir en los libros II-V de *Escatófago*.
- ¹⁴⁴ El fragmento es citado por Ortés sin mencionar el autor (Id.; p.172). Si se acude a *El Correo de Andalucía* del 2/1/1971; p. 15, se ve que las palabras son de Stephen Bann y pertenecen a *Les lettres*, es decir, que a su vez proceden de las páginas de una publicación periódica, en concreto, de la revista editada por Pierre Garnier en París en los años 60. El bucle de recortes da cuenta de la precaria transmisión que tuvo este tipo de poesía durante bastante tiempo.
- ¹⁴⁵ El comentario me lo hizo Cumpián durante el Festival Irreconciliables de poesía de Málaga de 2014. Agradezco que me avisara de la próxima publicación de un monográfico sobre Merlo en el nº 10 de la revista *Alambique* (noviembre 2014/ abril de 2015).
- ¹⁴⁶ «Carta de Francisco Rivas, 6-10-71 (Carp.)» citada por Ortés (p.148). La verdad es que no se entiende bien si la carta fue escrita por Francisco Rivas o por Fernando Merlo – hay que decir que la edición de Ortés es bastante confusa en las atribuciones y no presenta todas las fuentes de un modo rastreable. En todo caso, la poética ahí enunciada sirve bien para describir el plan de lengua merliano.
- ¹⁴⁷ En *Preludios a una noche total*. Madrid: Rialp, 1969; p.21.
- ¹⁴⁸ Sin duda este segundo libro está más elaborado lingüísticamente que su primer *Teatro de operaciones* (Cuenca: El Toro de Barro, 1967).
- ¹⁴⁹ Respectivamente en *Escatófago* (cit.): «Pena para mi coño» (p. 55); «Homenaje a García Baena» (p. 62); «Abrirían una puerta...» (p. 88); «Llegado a este punto...» (p. 87). *Escatófago* combina, en todo caso, versos libres, endecasílabos y sonetos con experimentos como «Cotrás» [83] y las tablas de la fig. 90.
- ¹⁵⁰ Valencia: Pre-textos, 1983. *Para ti* no es sólo el anagrama de I. Prat, sino el título de la canción más famosa de la banda pop Paraíso. La canción sale mencionada en el bello poema «Sunny Pérez»: “La sonata del Clérigo y el Para Ti de Paraíso / sonaba sin decirme nada y decía sin sonarme nada // Tendido entre tiestos, buscando a Dios con tszst-s // El clarinete de un Ottokkar se incorporaba / al vino” (*Cuatro poemas*. En *Cuadernillos de Madrid*, nº1 (junio, 1982); s/p. (cf. también la edición de Pre-textos, cit.; p. 80. Por cierto que Prat tiene otro poema titulado «Sunny Pérez» en la plaquette *Para ti* publicada en Málaga por Ángel Caffarena en 1980 (cf. *Para ti* de Pre-textos, cit.; p. 48).
- ¹⁵¹ *Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*. Zaragoza: Cantárida, 1990. Prat se licenció en Románicas con una tesis sobre Aulo Persio y Quevedo y se doctoró con una tesis sobre Jorge Guillén.
- ¹⁵² Ya citamos los “consultorios grafológicos” en el capítulo II. Pertenece al poema «UNDER THE VOLCANO».
- ¹⁵³ Usemos la propia definición de Merlo en *Escatófago*: “Coprolalia.- Patología. Repetición incesante de palabras y frases relativas a los excrementos, de voces groseras, insultantes u obscenas, que se presenta en algunos alienados, en la enfermedad de los tics, en ciertas crisis epilépticas, etc.” (Cit.; p.14).
- ¹⁵⁴ La expresión de Umberto Eco (*Apocalípticos e integrados*, 1968) es usada por Castellet en el prólogo de *Nueve novísimos* (Cit.; pp. 31-35) para describir el fragmentarismo de la poesía novísima.
- ¹⁵⁵ «Memoria de Ignacio Prat», en *El País* (29/1/1982). La expresión de Gingsberg también se usa en el anuncio del acto de homenaje a Ignacio Prat publicado en el mismo periódico el día 4/2/1982.
- ¹⁵⁶ La frase es obviamente una metáfora pues ninguno de ellos tenía contacto directo con Merlo.
- ¹⁵⁷ Citado en «Una obra multi», *El País*, 20/2/1987. El artículo de Enrique Franco reseña una ópera de Antonio García Demestres basada en texto de Ignacio Prat.
- ¹⁵⁸ Cit.
- ¹⁵⁹ Túa Blesa da cuenta en *Scriptor ludens* (cit.) de cómo Prat era próximo al grupo de Barcelona, y de cómo José María Castellet y Pere Gimferrer quizás pudieron haberlo excluido de la selección por su rupturismo – dato del que no quedan, no obstante, documentos explícitos.
- ¹⁶⁰ El primer texto fue publicado por primera vez en 1982 en la plaquette *Para ti-Contra ti* (Granada, cit.), y está recogido en *Para ti* (Valencia, cit.; pp. 161-166), donde lo datan en 1980. El segundo fue publicado el mismo año en *Poesía*, pero se remonta a una conferencia del año anterior. Para Juan José Lanz la diferencia entre uno y otro es que el primero recoge una polémica sincrónica (pese a estar escrito en 1980) y el segundo un análisis más distanciado y diacrónico (Cf. «Contra ti, de Ignacio Prat», en *Introducción...* Cit.; pp. 551-561).
- ¹⁶¹ Por más vueltas que doy a la siguiente frase, por ejemplo, no logro deducir si el poeta pelirrojo discute o ensalza la primacía del lenguaje en el trabajo de los Nueve: “No existe, no puede existir, por ejemplo, una “generación del lenguaje”, a pesar de los documentos fotográficos, salvo si se entiende este rótulo, como ya se ha hecho, inexplicablemente a nuestro entender, como alternativa de “novísimos”, “venecianos”, etc.” («La página negra»; cit.; p. 120). La posición crítica desde el margen que toma Ignacio Prat puede ser, como comenta Lanz («Contra ti ...», cit.), uno de los motivos de tanta tensión argumental, pero sin duda no es el único.
- ¹⁶² Id.; p. 121.
- ¹⁶³ También Fanny Rubio llegó a antologar de forma conjunta textos verbosuales de Ullán y poemas de Guillermo Carnero, en *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra, 1981.
- ¹⁶⁴ Zaragoza: Colección Trópica, 1998; p. 229.

III. 5.

- ¹⁶⁵ Lo cierto es que Oyvind Fälstrom publica poemas concretos en las mismas fechas aunque con menos difusión.
- ¹⁶⁶ Una breve pero fina historia del concretismo la construye Pujals en «¿Poesía visual en traducción? El otro “estilo internacional” de 1965» (Grupo TLS (eds.). *Ética y política de la traducción literaria*, Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2004; pp. 265-291), y en «Poesía visual y fonética en la Cúpula desaparecida» (José Díaz Cuyás et al. *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de exposición. Madrid: MNCARS, 2009 [en adelante EP72]; pp. 306-317).
- ¹⁶⁷ El artículo fue originariamente publicado en la *Revista de Cultura Brasileña*, así como «Tendência: poesía y crítica en situación» (1965) y «Cuestiones fundamentales de la poesía praxis» (1966). Los tres textos han sido recientemente reeditados por Juan Soros en un libro conjunto que toma el título del de 1963 (Madrid: Libros de la Resistencia, 2013).
- ¹⁶⁸ Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate salieron de España en 1967 para ser profesores en la Universidad de Puerto Rico, por lo que apenas pudieron atender a la deriva que sus publicaciones y exposiciones (tres) sobre poesía concreta pudieron tener entre los poetas de una generación más joven. La relación con las neovanguardias hispánicas continuó para ellos en el terreno de la crítica de arte y del movimiento artístico llamado “constructivista” –al que pertenecieron artistas como Isidoro Valcárcel Medina o Elena Asins, (vid. III.8)–. Resulta bastante interesante pensar esta bifurcación del impulso concretista en España, pues nos habla de una escisión estética: el esquematismo sintáctico con que se quedan los artistas materialistas, y la superficie del poema visual con que se quedan los poetas concretos coetáneos. Agradezco a Pilar Gómez Bedate el relatarme estos detalles en la larga conversación que tuvimos en la cafetería del CBA el 13 de diciembre de 2013. Agradezco al editor Juan Soros habernos puesto en contacto.
- ¹⁶⁹ Una cita de Millán quizá resuma la importancia de Campal como portador privilegiado del mapa tesoro, si bien ésta ya sido suficientemente glosada por todos sus pupilos: “Debe de ser en esos momentos el único autor que habla de Larrea y de Vallejo, del *Manifiesto Vital* y de *Favorable París Poema*”. De Francisco Guinea. «La poesía experimental en España» (cit.).
- ¹⁷⁰ Un capítulo de esta disputa puede leerse en un texto de 1973 titulado «Omisiones», que Ignacio Gómez de Liaño manda al diario Madrid como respuesta a una serie de artículos sobre poesía experimental publicados un mes antes por Fernando Millán (EEL, 323-324). Otro capítulo, en la entrada de Julio Campal en ubuweb: <http://www.ubu.com/historical/campal/index.html>
- ¹⁷¹ “... así el caso del Grupo de Cuenca, formado por Carlos de la Rica, Luis Muro, Antonio Gómez y Jesús Antonio Rojas, los poetas del entorno de la revista *Artesa* de Burgos, entre ellos, Antonio L. Bouza, Luis Conde, Jaime L. Valdivieso, Martín Abad, etc, el grupo Base 6 de Salamanca, coordinado por Mari Carmen de Celis, el movimiento Liteformista de Soria dirigido por Víctor Pozanco, con su revista *LIT* o el grupo Imago Poética de Logroño compuesto por Mariano Casanova, Javier Pérez Escobedo y Aurelio Sainz, que investigaron la integración de la fotografía en el poema, y que durante los años 1973-74 desarrolló una amplia actividad expositiva [...]. En el Sur cabe mencionar al grupo de Cádiz, Marejada, integrado por Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll. Asimismo, sin terminar de configurar grupo alguno, también es necesario resaltar las individualidades de los andaluces Pepe Bornoy, Francisco Peralto y Pablo del Barco, adalides de la experimentación andaluza [...]. O el veterano Juan de Loxa con sus revistas *Poesía 70* (1977-1982) y *El Despenaperro andaluz* (1978), que desde Granada, intentará mantener una pequeña industria cultural a contracorriente” (*Poesía, pop y contracultura en España*, cit.; pp. 39-40).
- ¹⁷² *En la red del tiempo 1972-1977*. Madrid: Siruela, 2013; p. 46.
- ¹⁷³ «Situaciones probables». En VVVA. *Exposición Rotor Internacional de Concordancia de Artes* (1967). Catálogo de la exposición. Madrid: Publicaciones Españolas, 1967; pp. 5-13; p. 10 y p. 11.
- ¹⁷⁴ La primera frase es de Fernando Millán en *Vanguardias y vanguardismos* (Millán y Chema de Francisco. Madrid: Árdora, 1998; p. 94). La segunda es de Problemática 63 en el texto del programa de un seminario de poesía impartido por Campal y Liaño el viernes 18 de marzo de 1966 en la sede de las Juventudes Musicales (recogido en el archivo de Fernando Millán del MNCARS: *Documentación sobre poesía visual y sonora en España, 1964-1975*). También puede contrastarse la nostalgia con que la mayoría de los Nueve se enfrentaban a la página en blanco con una posición más consciente como la de, por ejemplo, Julio Campal, que, según Millán, “[s]abía donde había que buscar y esa era la clave, es decir, sabía hacia donde había que dirigirse. No hacia la expresividad personal de tipo romántico. Y te decía que no era cuestión de calidad, es decir, que no era mejor una métrica libre que un soneto, no hay mejor ni peor. **Aquí lo que hay es que el verso libre es el verso de nuestra época, y el soneto ya había sido agotado.** Este planteamiento viene reforzado cuando Campal conoce la poesía concreta brasileña, la cual él considera como la innovación y la vanguardia más avanzada en la literatura” (De Francisco Guinea. «La poesía experimental en España», cit.; el subrayado es mío).
- ¹⁷⁵ Cito según la edición del texto en 2013: “... el poema se desliga por completo de las frías normas heredadas del posromanticismo. A ejemplo de lo ocurrido en Europa, pero sin seguir estrictamente sus directrices, se propone y realiza la liberación del verso. El versolibrismo, la abolición de la rima, y aun del ritmo en muchas ocasiones, permiten el ensayo de fórmulas apropiadas al nuevo lenguaje y a la nueva temática...” (*Situación de la poesía concreta*, cit.; p. 35). La hipótesis de que un cambio de temas podría suceder a partir de un reacomodo formal no se cumplió, o no del todo. Ofrezco buenos ejemplos de estabilidad y convivencia temática en el capítulo IV al leer en clave de género algunos poemas concretos.
- ¹⁷⁶ Comp.: “Según el mismo, la poesía concreta es el producto de una evolución de las formas que considera cerrado el ciclo histórico del verso como unidad rítmico-formal y adopta el espacio gráfico como elemento estructural” (Id.; p. 27). “Seguramente, el aspecto más agresivo, y el que ha despertado más enconadas críticas, es la negación del verso como unidad rítmico-formal de la composición poética” (Id.; p. 45).

- ¹⁷⁷ Comp.: “En la poesía romántica, la palabra aparece subordinada a los afectos del poeta. En general, es manejada sin discriminación. Podríamos decir, metafóricamente, que el poeta no la toma al peso, que la manipula sin preocuparse de su estructura íntima, del haz de posibilidades semánticas, plásticas e incluso mágicas que encierra. La palabra es un concepto catalogado en el diccionario o una moneda en circulación dentro de un torrente de monedas distintas. Carece de un valor objetivo que añadir a sus posibilidades de auxiliar la expresión. De ahí que, teniendo en cuenta el valor formal del verso, pero no el de las palabras que le dan cuerpo (y que sólo contarían como medida silábica o musical), se llegue pronto a la disolución formal de la propia poesía. La abundancia de ritmos, metros y estrofas es, antes que un enriquecimiento, una desordenada proliferación. Las lianas ahogan a los árboles” (Id.; p. 31).
- ¹⁷⁸ Id.; p. 23.
- ¹⁷⁹ Id.; pp. 36-39.
- ¹⁸⁰ La frase es de Jacques Roubaud. Cit.; p. 158.
- ¹⁸¹ Ya citamos el libro de Fenollosa y Pound, y anotamos cómo aquel trabajo sobre escritura china determinó profundamente la escritura del segundo y, por lo tanto, las formas del modernismo anglosajón. Dudo que las traducciones de Hervás y Antolín Rato también citadas obtuvieran tal repercusión y atención a la altura de los años 60. Esto no es así para los concretos brasileños. Citemos como ejemplo de su estudio de las escrituras no occidentales, dos trabajos de Haroldo de Campos, «Haicai. Homenagem à Síntese» y «Visualidade e Concisão na Poesia Japonêsa», recogidos en *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969; pp. 55-77.
- ¹⁸² Cf. los trabajos de Esteban Pujals Gesalí sobre poesía concreta ya citados, además de un importantísimo texto sobre Mallarmé que tiene en prensa.
- ¹⁸³ «Crisis de versos» es el fundamental texto de Mallarmé acerca del cambio formal que está sucediendo en la lírica francesa y de la dificultad y posibilidades de expansión de esta nueva unidad que es el verso libre. Vid. Mallarmé. *Prosas*. Traducción de Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid: Alfaguara («Clásicos», CLXIX), 1987; pp. 231-240.
- ¹⁸⁴ Id.; p. 236.
- ¹⁸⁵ Cit.; pp. 27-28.
- ¹⁸⁶ No en vano la armonía se define como “el equilibrio de las proporciones entre las distintas partes de un todo” además de como la disciplina que estudia “la percepción del sonido en forma «vertical» o «simultánea» en forma de acordes, y la relación que se establece con los de su entorno próximo” siendo los acordes “combinación de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente (o que son percibidas como simultáneas, aunque sean sucesivas, como en un arpeggio)”.
- ¹⁸⁷ Así es como podríamos por ejemplo comparar o contrastar o filtrar la «Mano que clama» [G3B, 98] con el prólogo de una antología en la que se encuentran, además, seis versiones o variaciones de esta mano de *Textos y antitextos: Mitogramas (1968-1976)*. Madrid: Turner, 1978; pp. 9-10; pp. 21-28. En el prólogo de este último libro, Fernando Millán mezcla a Kristeva y a Derrida para ofrecer la que acaso sea una de las nociones de poética más precisa acerca de la expansión, digamos, “antihorizontal” que experimenta la poesía contemporánea en contacto con otras escrituras, otras tecnologías, y su propia genealogía constructivista: “Más allá del problema del libro, de su simbolismo y de los límites o ventajas que conlleva, es necesario enfrentarse con los profundos cambios que han llevado a la ampliación de la escritura fonética y a la aparición de escrituras no lineales –cambios históricos, psicológicos, económicos...– y a su utilización experimental. «Leroi-Gourhan llama *mitograma* (a la) escritura que deletrea sus símbolos en la pluridimensionalidad: en ella el sentido no está sometido a la sucesividad, al orden del tiempo lógico o a la temporalidad irreversible del sonido. Esta pluridimensionalidad no paraliza la historia en la simultaneidad; corresponde a otra capa de experiencia y también se puede considerar, a la inversa, el pensamiento lineal como una reducción de la historia” (1) Se impone la búsqueda de conceptos eficaces y abarcadores para describir estas experiencias. En este sentido, «el concepto de linealización es mucho más eficaz, fiel e interior que aquellos que habitualmente se usan para clasificar las escrituras y descubrir su historia (pictograma, ideograma, letra, etc.)» (2) Así tenemos una escritura lineal frente a otra pluridimensional, una escritura fonética frente a otra visual, y en último término, una escritura sincrética que ofrece la complejidad ambigua y criptográfica de la imagen, junto al paisaje abstracto del concepto recogido en palabras o en cualquier otro sistema de signos». Id.; p. 9 [las citas interiores pertenecen a *De la gramatología* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1971)].
- ¹⁸⁸ La noticia del poema y una versión ampliada del mismo aparecen en la edición de *Quizás Brigitte Bardot* de 2013 (Madrid: Libros del aire.; p.7 y pp. 47-70). También se dice que el poema fue publicado como «Quizá conmigo» en *Quizá conmigo y otros poemas* (Valladolid: Tansonville, 2006). El poema empieza así: “Tal vez conmigo / porque creo escuchar / o presentirlos / aviones fragorosos / con fragancia / Fragonard un pintor / preferido por mí acaso...”.
- ¹⁸⁹ Parece ser que el suplemento literario del *Times* calificó el libro de “obra maestra de la poesía visual” en un número de octubre de 1971. Es un dato que se lee en cada biografía de Gradolí, además de en la *Archivo de poesía experimental. Cronología, 1964-2006*, de Antonio Orihuela, que añade sobre el texto: “Una joyita hecha desde el tercermundismo tecnológico llena de encanto y atrevimiento formal y lingüístico” (Málaga: Corona del Sur, 2007; p. 29). En una reseña de Túa Blesa sobre la reciente reedición del libro, el crítico comenta que *Quizás Brigitte* es “referencia de la poesía visual” y “una de las piezas fundamentales” de “lo que suele nombrarse como poesía experimental o visual” (Cf. *El Cultural*, 12/7/2013. URL: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/33133/Quiza_Brigitte_Bardot_venga_a_tomar_una_copa_esta_noc_he)
- ¹⁹⁰ Eso me pareció entender en el coloquio del Instituto Cervantes ya citado (2009) cuando Castillejo utilizó la expresión “pecados de juventud” para referirse al libro.

- ¹⁹¹ Madrid: ZAJ, 1967; s/p.
- ¹⁹² Barcelona: Ocnos. Por cierto, *Praga* se divide en 7 secciones, cada una de las cuales a su vez tiene una serie de estrofas sueltas o poemas. Los poemas que abren las diferentes secciones son los que en la última, la séptima, conforman, sin cambios, el poema final.
- ¹⁹³ El poema de Montalbán está en Id.; p. 57. El de Castillejo está sin paginar, como todo el resto de textos del libro. Para comprobar mi copia de los textos, remito a las figuras incluidas en el *tumblr*, y a los ejemplares del libro que se pueden consultar en la BNE y en la biblioteca del MNCARS. Hay por cierto unos versos de *Praga* que se parecen bastante al esquema típico de frases de *La Política*: "...vendidos / compradores comprados vendedores vencidos / ciudadanos de Praga" (cit.; p. 40).
- ¹⁹⁴ Id.; p. 82.
- ¹⁹⁵ «La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita». Entrevista de José Agustín Mancebo en 1995. URL: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin2/casti.htm>
- ¹⁹⁶ Cf. diario ABC, viernes 3/3/1967. URL: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1967/03/03/041.html>
- ¹⁹⁷ «Ejercicios para una escritura no pobre», prefacio a *Prosa*, Madrid: Garsi, 1980; s.p.
- ¹⁹⁸ Goldsmith suele referirse al momento en que percibió la comodidad con que los textos concretos habitaban las pantallas del ordenador como uno de los momentos de impulso para construir el archivo ubuweb. Como si los concretos hubieran pronosticado o influido en este formato, y no al revés. Puede leerse una cita de sus palabras en Marjorie Perloff, «Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde». *Ciberletras*, 17 (july 2007) URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>
- ¹⁹⁹ «Texto Letra Imágenes». Madrid: Instituto Alemán de Madrid y CPAA, 1968; p. 26.
- ²⁰⁰ «Declaración de principios. Estética y Sociedad» (1967). En José Antonio Sarmiento, *La otra escritura. La poesía experimental española (1960-1973)*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990; p. 267. En dicho pasaje la CPAA explicita que la fractura de la poesía innovadora es con la forma lírica romántica. A dicha forma también adscribe la poesía social, dando, pues, una buena definición programática de lo que fueran el formalismo y el delirio político formalista de la fase utópica del Momento Analítico: "Concretamente, el poeta social al lanzar su poema, apela al público en su psicología de masa, apela a la comunicación subjetiva apretando los resortes románticos de las formaciones líricas. La comunicación obtenida va fijada a los tabús y a la conciencia mítica. Las formas de la lírica tradicional son el correspondiente de la comunicación subjetiva y mítica marcada por su tiempo, pero en modo alguno pueden sostenerse al lado de una vida revolucionaria; la frase de Maiscovsky (sic) de "No hay arte revolucionario sin obras revolucionarias" para nosotros es un principio del diseño estético de la sociedad" (Id.). Por cierto que también usan el término "constructivo": "ni tecnofilia, ni tecnofobia. Nos declaramos constructivos" (Id.; p. 270).
- ²⁰¹ La genealogía de esta disputa, que llevó a Crespo a salir del PCE, también me fue glosada por Pilar Gómez Bedate en nuestra charla. La lenta ruptura entre un marxismo que se aviene a formas de vanguardia y uno que delimita el realismo como única vía, se va filtrando en las revistas editadas por el incansable Crespo, desde *Deucalión* y *El pájaro de paja* hasta *Poesía de España*, revista donde la batalla se recrudece hasta su cese. Es después de este imposible acomodo de unas formas que son tachadas de "esteticistas" y "traidoras", cuando Crespo encuentra la vía de salida del boletín de la embajada brasileña, primero, y de la *Revista de Cultura Brasileña*, después, gracias a Cabral de Melo Neto. Por cuestiones de tiempo y por tratarse de una disputa inmediatamente anterior al momento que aquí describo, no ahondo en esta investigación. Sé que el investigador Melcion Mateu trabaja este periodo en su tesis doctoral *La rosa en las tinieblas: vanguardias en España como literatura menor (1946-1953)*. Esta tesis, "que se centra en escritores y artistas que trabajaban alrededor del Postismo y Dau al Set, presta especial atención a Juan-Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory, Joan Brossa y João Cabral de Melo Neto, además de a Joan Miró como referente para la reconstrucción de la escena vanguardista en España, y en otros artistas como Antoni Tàpies y Joan Ponç", bien podría cubrir un espacio de constructivismo que la nuestra apenas menciona.
- ²⁰² José Luis Campal, "Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte". Comunicación de José Luis Campal presentada en el V Encuentro Internacional de Editores Independientes (Punta Umbría, 7-9 de mayo de 1998). En merzmail. URL: <http://www.merzmail.net/jucampal.htm>
- ²⁰³ Citado por José Luis Campal, Id.
- ²⁰⁴ Por ejemplo Rafael de Cózar (*Poesía e Imagen*. Sevilla: El Carro de Nieve, 1991), o Felipe Muriel (*La poesía visual en España*. Salamanca: Almar, 2000).
- ²⁰⁵ Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. En *Noigrandes* 3 (1958).
- ²⁰⁶ Cf. «Texto Letra Imágenes» (cit.), publicación de las conferencias de Gomringer y Döhl en el Instituto Alemán de Madrid en 1967 organizadas por la CPAA. Cf. los programas y panfletos recogidos en el archivo de Fernando Millán donado al MNCARS en 2007 (cit.). En *Vanguardias y Vanguardismos*, Millán comenta que el Instituto Alemán, que financiaba gran parte de los ciclos y publicaciones de la zona concreta, quería convertirlos en "simplemente acólitos de Gomringer" (cit.; p.46).
- ²⁰⁷ La cita es de Fernando Millán en Id.; p. 40. Millán refiere estas palabras como la opinión de Crespo. Pilar Gómez Bedate me aseguró durante nuestra conversación que aquella fue una broma totalmente opuesta a los principios ideológicos de un Ángel Crespo al que, por otro lado, gustaba ese tipo de humor provocador.
- ²⁰⁸ Cit., p. 53.
- ²⁰⁹ Cabría añadir *El libro transparente* de Isidoro Valcárcel Medina [270].

- 210 Con Boso reconecta Gómez de Liaño en 1970. Juntos prepararán la famosa antología de 29 poetas experimentales que se publicó en la revista alemana *Akzente* en 1972 (“Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España”; n°4). Cf. Fernando Millán, *Vanguardias y Vanguardismos* (cit.).
- 211 Rosamna Pardellas Velay resume el panorama en la introducción de su reciente antología *Aparente guante que sea cepo. Nuevas aproximaciones a las poéticas anibalianas* (Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2013), distinguiendo dos generaciones de críticos de la obra de AN: la que primero reivindicó su escritura e incluye a críticos próximos en edad o afinidad (Esteban Pujals Gesalí, Fernando Rodríguez de la Flor, Tomás Sánchez Santiago...) y una segunda promoción de doctorados y articulistas que incluye a autores como Vicente Vives Pérez, Raúl Díaz Rosales, María Lucía Puppo y la propia Pardellas. Son importantes los volúmenes de artículos sobre AN editados por Miguel Casado en 1999 y 2008: *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez* (Madrid: Hiperión) y *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez* (Madrid: Círculo de Bellas Artes) Para este trabajo los textos cruciales son el prólogo a la *Obra Poética* completa de Esteban Pujals Gesalí y Fernando Rodríguez de la Flor además de los ensayos de Germán Labrador, tal y como iremos citando.
- 212 Las dos citas de Vives Pérez están en su *La luz en las palabras. Antología poética de Aníbal Núñez*. Madrid: Cátedra, 2009; p. 68 y p. 69.
- 213 Me refiero a *La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 1975) y a *La révolution du langage poétique (L'avant-garde a la fin du XIXe Siècle: Lautréamont et Mallarmé)*. Paris: Seuil, 1974). Otra lectura interesante de Mallarmé en vanguardia es la de Johanna Drucker en *The visible word. Experimental typography and modern art, 1909-1923*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- 214 La anécdota es referida por Marjorie Perloff en «Towards a conceptual lyric. From content to context», en *Jacket* 2, July 28, 2011. URL: <http://jacket2.org/article/towards-conceptual-lyric> En el libro *Agenda* José Hierro menciona la misma anécdota sólo que contrariando o calibrando la idea de Mallarmé: «La poesía no se hace con ideas, mi querido Degas (gracias, Stéphane Mallarmé, por recordarlo), sino con palabras. De acuerdo, siempre que no se entienda que estorban las ideas» («Elementos para un poema». San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular José Hierro, 1999; p. 63).
- 215 En palabras de Juan Carlos Rodríguez precisamente sobre Mallarmé: *La poesía, la música y el silencio. (De Mallarmé a Wittgenstein)* Sevilla: Renacimiento, 1994; pp. 11-12. Sobre el descubrimiento de esta artificialidad operaria continúa Rodríguez: “No era fácil constatar esto –hoy tan obvio– en el ámbito de la expresividad romántica, o impresionista o simbolista, en la ideología, en suma, de la genialidad. Quizá –o sin duda– ahí, en esa crisis de los años de *Igitur* o *Herodias*, Mallarmé comprendió la auténtica aridez de la página en blanco sobre el tablero de la mesa de trabajo”.
- 216 Así llamo al corpus de «Escritos sobre poética» que los editores Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí recogen en el segundo volumen de las obras completas de AN: *Obra poética*. Madrid: Hiperión, 1995; vol.2, pp. 113-214. Dicen los editores: “Uno (aunque evidentemente no el único ni tampoco el prioritario) de los objetivos de este conjunto era llegar a constituir un cuerpo que el poeta pudiera algún día defender como tesis doctoral ante un tribunal académico.” (114) Cito de ahora en adelante todos los textos de AN a partir de dicha edición, con la siguientes abreviaturas: OPI: Obra poética, vol. 1 ; OPII: Obra poética, vol. 2.
- 217 Referencia y cita vienen en la nota número 25 de «Amarga nada da anagrama» (OPII, 141-151), al pie de la siguiente frase: “Conviene hacer una salvedad; cuando hemos dicho lo de preeminencia óptica hemos rozado los límites de la poesía llamada letrista, visual, concreta...” (150)
- 218 Aunque esa retrotracción es un lugar común vigente en las conversaciones de poética que tienen lugar todavía hoy. Yo misma he podido escuchar “eso no es nuevo, ya se hacía en el Barroco” gran cantidad de veces, en boca de poetas de la cuerda de José Hierro, profesores de Filología Hispánica y poetas de la onda concreta. Hay que matizar que la idea de Barroco de AN está también vinculada con la artificialidad y lingüisticidad que venimos describiendo para su obra: “Y yo sí participo del barroco con todo lo que tiene de impúdico artificio, de ambigüedad y polisemia; con todo lo que tiene de estertor, de espejo deformante, pero espejo” (Palabras de AN recogidas en su entrevista con Ramón Chao: «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad», *Triunfo*, 507, XXVII (17-06-1972), p.45)
- 219 «Cultura e Industria», carta a la revista *Triunfo* recogida en el apéndice documental de la edición en 2001 en Península de *Nueve novísimos poetas españoles* (cit.; pp. 4-5).
- 220 Del poema «Bodas», en *Definición de savia*: “Tu sitio / está por los caminos que han cortado, / está en el mar de mieses: una alondra / no cuenta por hectáreas, / difícilmente canda los graneros // (Bodas con la intemperie, eso es lo tuyo)” (OPI, 171)
- 221 “La literatura –y la poesía– será (...1...), pero deberá renovar por el lenguaje la expresión de ese, a (...2...)”. En esta cita amañada de Rimbaud hay dos paréntesis: (1) y (2). En el primero sustitúyanse los puntos suspensivos por un adjetivo relativo a cualquier ideología o tendencia: sufijos -ista, -ica... En el segundo colóquese el sustantivo correspondiente al adjetivo que ya figure en (1): sufijos -ismo, -dad... Todo criterio extralingüístico no es aplicable a la valoración de la literatura –y la poesía–. Eso es otro cantar.” («Poética I»; OPII, 115) Y por si no quedara claro con esto, en la «Poética II» anota: “Si creo en cualquier invención que se atenga al lenguaje, que renueve la fantasía o la crónica con previo compromiso con la palabra instrumental. Dicho de otra manera: si la emoción o la visión no se transmiten no es culpa del hombre: es culpa del poeta, del artífice.” (OPII, 116)
- 222 “Si uno lee con atención los textos recogidos bajo el epígrafe Escritos sobre poética en el ya citado volumen segundo de su *Obra*, descubrirá que las ideas allí esbozadas se nutren de modo fundamental de aproximaciones bastante tópicas y generales, sobre todo en lo que se refiere a la teoría lingüística y de la traducción. Si uno hace recuento de los autores y obras citadas, es fácil establecer un catálogo de los manuales de mayor circulación en las aulas universitarias de

- aquellos años [...]» Jenaro Talens, «Ventriloquias del sentido», en Miguel Casado (ed.), *Mecánica...*, cit.; pp. 190-191.
- 223 La frase pertenece a la entrevista que Ramón Chao hizo a AN en 1972: «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad». Cit.; p.45.
- 224 Así es como llama Fernando Rodríguez de la Flor al movimiento incesante que según él caracterizaba el cuerpo del poeta durante los últimos años de su vida en *La vida dañada de Aníbal Núñez. Una poética vital al margen de la Transición española* (Salamanca: Delirio, 2012). El libro de Rodríguez de la Flor podría ser definido como una suerte de *biografía interpretada*, pues más que aportar datos sobre la peripecia vital del poeta procede a interpretar el sentido de la misma como si se tratase de un texto.
- 225 “No, escribir no es vivir. En el camino / urge / la palabra, inoportuna / compañera a quien casi / se implora que se quede, no se vaya / su sentido al cielo...” Este poema, «El escriba», pertenece a la versión manuscrita de *Cuarzo* rescatada por Pujals y Rodríguez de la Flor para la edición de la *Obra Poética* (OPI, 280-281) Ni en la edición incompleta que hizo Entregas de la Ventura de 1981, ni en “la edición definitiva y póstuma” que hizo Pre-textos en 1988 puede encontrarse este poema. Acerca de la potentísima serie que este poema forma con otros titulados «El ermitaño» y «El escorpión» cf. mi «Aproximación al tema del escriba», en Tomás Sánchez Santiago (ed.) *Homenaje a Aníbal Núñez. Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo* (2009).
- 226 Paul de Man. *Visión y ceguera: Ensayos de retórica contemporánea*. Traducción de Hugo Rodríguez-Vechini y Jacques Lezra. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991 (1983); p. 206.
- 227 Cf. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- 228 Título de un poema de *Taller del hechicero* (OPI, 228)
- 229 Cuenta Walter J. Ong a lo largo de su fantástico libro *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982) que los estudios contemporáneos acerca de las culturas orales demuestran que se produce una variación de literalidad en cada recitado de los bardos y poetas por más que digan que recitan lo mismo “verso por verso”. Explica Ong que esta noción de identidad variada emana precisamente de la carencia de la noción de literalidad que ofrece la escritura alfabética. En cualquier caso, parece que la matriz de la poesía oral está constituido por metros, temas y fórmulas entre los que se van componiendo las palabras, de acuerdo a cada contexto y público. Cf. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Traducción de Ángela Scherp. México DF: FCE, 1987.
- 230 Esta historia de las tecnologías de la escritura en relación con la poesía es relatada por Bernstein en el artículo mencionado (*Attack of the Difficult Poems*. Cit.; pp. 91-122); pero hay que leer la versión extendida en el libro ya citado de Ong y en Havelock; y comprenderla con Derrida en *De la gramatología* (cit.) y con Barthes a lo largo de ensayos como por ejemplo los recogidos en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982).
- 231 Convendría preguntarse con David Antin si existe *un único juego de lenguaje que sea poesía o si la poesía, como supergénero antiguo, no consiste en una familia indefinidamente grande de juegos de lenguaje que, como las familias humanas, puede siempre admitir nuevos miembros mediante matrimonios mixtos y adopción* («Wittgenstein among the poets. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Marjorie Perloff. Chicago: University of Chicago Press, 1996»). En *Modernism/modernity*, Volume 5, Number 1 (January 1998); la traducción es mía). La pregunta de Antin es en realidad una afirmación que llama la atención sobre la convivencia en el tiempo y en el espacio de nociones del hecho poético (poéticas) y resoluciones formales (poemas) tan dispares que bien podrían ser cualificadas por términos distintos. La *saga* “Poesía” es, en este sentido, una constructo conceptual anacrónico y orientalista que aglutina bajo una misma etiqueta *supergenérica* parentescos ahistóricos entre tecnologías verbales tan diversas como *De Rerum Natura*, el Mester de Juglaría, la Mística, los Haikus, las Payadas o la *Urs-Sonate*, pertenecientes a espacios socioculturales tan lejanos como las culturas mediterráneas arcaicas, las cortes medievales, el siglo de Oro, *el Japón*, el Cono Sur o la Centroeuropa de entreguerras. Y tal vez el problema de una extensión semántica tan vasta no radique en una inclusividad que, de funcionar, permitiría sortear con soltura los debates sobre el “ser y no ser” poesía de los trabajos textuales más aventurados del XX; sino en que es muy probable que ésta se sostenga sobre un par de analogías superficiales, el “verso” y el “yo lírico”, que llevan más de un siglo y medio en disputa y proceso de metamorfosis.
- 232 Cit.; p. 95.
- 233 La traducción es mía. Citado por Marjorie Perloff en su «After free verse» (en Charles Bernstein (ed.). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998; pp. 86-110; pp. 86-87). Sobre el cambio que suponen los *Cuatro Cuartetos* o el segundo Eliot respecto de las más aventuradas formas de hacer collage y dejar libre la significación de *La Tierra baldía* cf. la introducción de Pujals Gesalí a su traducción de *Cuatro cuartetos* en Cátedra (Madrid: 1990; pp. 9-64).
- 234 «Retórica en dos versos de Claudio Rodríguez». OPII, 158.
- 235 «Belleza triste del símbolo», en su *Mecánica de vuelo*, cit., pp. 67-92; p.73.
- 236 En «Amarga nada da anagrama» (cit.), donde por cierto llama “poema horizontal” al tipo de poema que él va a estudiar.
- 237 “La progresión actúa contra el paralelismo; como se ha observado, Aníbal Núñez es un maestro del encabalgamiento, que es un modo de resaltar este conflicto. El paralelismo, el ritmo, los retornos actúan contra la progresión. La paronomasia, o la propia distribución en versos regulares, que es la más habitual en él, son ejercicios de equilibrio inestable entre lo formal reiterado y el decurso conceptual” En Miguel Casado (ed.). *Mecánica...*, cit.; pp. 33-55; p. 49.
- 238 Sobre esta conexión de acento principal y núcleo tonal cf. Carlos Piera, «Del verso español y los universales métricos» (en Ricardo Maira y Juana Gil (eds.). *En torno a los universales lingüísticos*, Madrid: Akal, 2004; pp. 265-303). Agradezco aquí al profesor Piera la orientación que hizo sobre este punto concreto del texto mientras lo redactaba para mi trabajo

de investigación para la obtención del DEA: *Exceso de poesía: las poéticas de Aníbal Núñez: Exceso de poesía. Las poéticas de Aníbal Núñez* (Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, 2008).

«Tercera piedad». Cit.; p. 51.

Expresión empleada por AN en un verso del poema «Sólo el ritmo conserva...» (cit.): «¡Con el hilo que pierdo te imagino cosiendo!»

«Ocupación de invierno». *Taller del hechicero*; OPI, 218.

«La prisión». De *Cuarzo* [manuscrito]. OPI, 289-90.

Así comienza el poema «La Lección» [147], tercer texto del «Tríptico plástico» publicado dentro de *Naturaleza no recuperable*: «La última riada ha dejado en los juncos / una pequeña rana de juguete...». No es casual mi elección, pues, como luego se verá, este poema trata de los estragos que la objetualidad desarrollista causa en las formas de vida natural.

Considero aquí las fechas desde la publicación de su primer libro (*29 poemas*) hasta su muerte. Para los textos escritos con anterioridad (1961, 1962, 1963...) cf. la colección de los poemas inéditos editada por Fernando Rodríguez de la Flor y Germán Labrador Méndez (*Cartapacios (1961-1973)*). Béjar: Ediciones de la Fundación, 2007), que incorpora fotografías del archivo familiar e interesantes textos de estudio por parte de los editores.

«Poética II». OPII, 115-116.

Me parece que AN comparte objeto con los socialrealistas desde el primero de sus libros hasta el último; si bien sus *poemarios de la ruina* hermetizan la crítica del presente al escenificarla como el paisaje abstraído de una naturaleza resistente a toda tecnificación. Ya dijimos que en la carta que AN firma con Julián Chamorro Gay (cit.) ambos defienden la pertinencia del realismo frente a la frívola propuesta de los *Nueve*.

«Todos los desperdicios». De *Fábulas domésticas*. OPI, 63.

Esta tríada clasificatoria aparece en varios textos de Santiago Alba Rico precisamente para dar cuenta de la cualidad devoradora del orden de consumo capitalista frente a órdenes sociales de todo tipo y condición sucedidos en la tierra desde el neolítico; allí donde Alba Rico dice “comerse un paisaje” bien podría también decir “comerse un nombre”: “el capitalismo es el primer orden económico-social que no reconoce esta diferencia. Es la primera sociedad de la tierra que no distingue entre cosas de comer, cosas de usar y cosas de mirar. Es la primera sociedad históricamente conocida que trata por igual una manzana, un hombre, un martillo y una catedral. Es el primer régimen de producción e intercambio que convierte todos los entes por igual –pan, coches, semillas, ciudades y las propias imágenes de estas cosas– en comestibles. Es a esto a lo que llamamos “privatizar” la riqueza; es decir a *idiotizarla* –según la etimología griega– a la medida del hambre, siempre inmanente y circular. Es a esta locura a lo que llamamos “consumo” como característica paradójica de una civilización que se juzga a sí misma en la cima del progreso: comerse una mesa, comerse una casa, comerse una estatua, comerse un paisaje. [...] La indiferencia, insuficiencia e ilimitación del hambre se materializa en la forma mercancía, cuya máxima perfección exige que la aparición y desaparición del objeto coincidan en un solo acto” (La cita pertenece al artículo «La miseria de la abundancia», publicado en *Rebelión* el 24/4/2004 (URL: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=30285>), pero puede leerse sobre la clasificación de manera más extensa en *La ciudad intangible (ensayo sobre el fin del neolítico)*. Hondarribia: Hiru, 2001)

Y por ello metonímica de la química química y del químico imaginario que los jóvenes de la Transición estaban consumiendo. Cf. Labrador, «Primavera pródiga en cicuta: parafarmacia, civilización y memoria en la obra poética de Aníbal Núñez». En *Literatura actual en Castilla y León. Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea de Castilla y León*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Editorial Ámbito, 2005; pp. 398-405.

Estos libros son: *Alzado de la ruina*, *Primavera soluble*, *Casa sin terminar*, *Trino en estanque*, *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua*, *Clave de los tres reinos* y *Cristal de Lorena*.

“...Cómo ibas / a decir a ninguno / ni a la mujer de cera que ilumina tu hogar: / “He derribado un belvedere, Luisa / se llamaba la yerba / que asoló mi mastín amarillento; / queda por abatir una espaldera...” / Podrás saber los nombres pero nunca / hacer de ellos un ramo y, de una tarde, / el ara donde muere lo que borras / del recortado mapa de hermosura / para ofrecer a un dios que siembra siglas / donde temblaba el pavor del lirio” («Derribo» [148])

Como “conservador antropológico” describe Alba Rico a Chesterton en su prólogo a *La taberna errante*: alguien que discute hasta la extenuación sobre la idea de “progreso” si ese supuesto “progreso” nos roba, al mismo tiempo, los “lugares comunes” de lo humano: la memoria, la identidad, la naturaleza, el tiempo, la comida, la fiesta. Cf. Santiago Alba Rico, «Defensa del sedentarismo andante». En *La taberna errante*, Madrid: Acquarela, 2004.

Me refiero a los poemas «El agua más pura» [244]; «Oda al adobe» (OPI, 115-116); «Tríptico del Tormes» (OPI, 154-156); «La discontinuidad es vaticinio...» (OPI, 157-158); «Madrid» (OPI, 159).

La cultura que Pasolini idealiza era, en sus palabras, “tan profundamente diferente que creaba incluso una «raza» «dominada» que la clase «dominante» se contentaba con «dominar» policialmente, sin preocuparse de evangelizarla, es decir, de obligarla a asumir su propia ideología [...]” («Mi Accattone en televisión después del genocidio», en *Cartas luteranas*. Traducción de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella. Madrid: Trotta, 2001; pp. 139-144; p. 140).

Me refiero a «El artículo de las luciérnagas». El texto apareció el 1 de febrero de 1975 en el *Corriere della Sera* con el título «Il vuoto del potere in Italia», pero después fue publicado con el título «L’articolo delle lucciole» en *Scritti corsari* (Milan: Garzanti, 1975) Cf. por ejemplo la traducción de Juan Vivanco en los *Escritos corsarios* de las Ediciones del Oriente y del Mediterráneo (Madrid: 2009).

- 256 La desaparición genérica que refiere la concreta desaparición de las luciérnagas podría también ejemplarizarse mediante la desaparición descrita por el poema de AN titulado «La Lección» [147]. En él se relata cómo una culebra de agua a quien su genética no le evita confundir la rana de plástico dejada por “la última riada” con una rana de carne, perece al devorarla, incapaz además de avisar al resto de culebras del engaño de una caza tan fácil. La resistencia a los poderosos flujos gástricos de la serpiente que presenta este “leviatán lavable”, este “no sospechado simulacro”, hará que pueda reaparecer entre las aguas para seguir devorando la especie entera de culebras desde adentro. Una a una. El «Tríptico plástico» al que este texto pertenece se completa con la mención «Bar»; y con un palo de polo de naranja “yacente” al lado de un “yacente octogenario” que tirara el mismo palo de niño («Epitafios»). No se me ocurre un poema más pesimista que este tríptico kitsch en el que la basura vence por tres veces a las formas de vida natural.
- 257 De este lado del Mediterráneo, de esta oportunidad de la militancia antifranquista de mezclarse con hombres de los barrios populares a través de los encuentros homosexuales habla también Pepe Ribas en ese libro imprescindible para entender la época: *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2007.
- 258 Resulta muy hermosa la discusión que de esta hipótesis tan pesimista hace Georges Didi-Huberman en su libro *Supervivencia de las luciérnagas* (Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2012). El filósofo francés no discrepa acerca del pésimo estado del “deseo” en el cuerpo social que se rige por los estereotipos, la indiferencia, y en fin la sobreexposición a la luz artificial de los grandes estadios, los shows televisivos y los reflectores de vigilancia, pero duda de la completitud de esta fuga: “La objeción que podría hacerse a Pasolini de la “desaparición de las luciérnagas” sería, pues, enunciable en estos términos: ¿cómo se puede declarar la muerte de las supervivencias? ¿No es algo tan vano como decretar la muerte de nuestras obsesiones, de nuestra memoria en general? ¿No es algo tan vano como decretar la muerte de nuestras obsesiones, de nuestra memoria en general? [...] Lo que el cineasta había sido tan magistralmente capaz de ver en el presente de los años 50 y 60 –las supervivencias y los gestos de resistencia del subproletariado en las Crónicas Romanas, en Accatone o en Mamma Roma– lo habrá perdido de vista en el presente de los años 70. Desde ese momento no veía ya dónde y cómo el Antes viene a percutir sobre el Ahora para producir el pequeño resplandor y la constelación de las luciérnagas. Deseperaba de su tiempo, nada más” (pp. 49-50) Las luciérnagas, las comunidades de deseo, simplemente “se van” a otra parte a la que, según Didi-Huberman, no quiso ir a mirar el Pasolini de los últimos años, salvo tal vez el último día, cuando bajó a la playa romana en busca de algo de amor.
- 259 Ettore es el protagonista de *Mamma Roma* (1962). Esta película narra la historia de cómo una prostituta de las afueras de Roma no consigue salvar a su hijo de un destino violento, pese a todos sus esfuerzos. Accatone es el nombre de un proxeneta que tampoco consigue salir de los márgenes de la miseria que él mismo ayuda a construir con sus acciones delictivas. Rodada un año antes que *Mamma Roma*, *Accatone* fue la primera película de Pasolini.
- 260 La frase “queremos un país de propietarios y no de proletarios” se le atribuye a José Luis Arrese, primer ministro de vivienda en España y es citada por David García Aristegui en un artículo sobre cómo el plan nacional de vivienda de 1961 se puso al servicio de la especulación inmobiliaria, propiciando un cambio cultural respecto del valor de la vivienda en propiedad. Un cambio similar es descrito por Owen Jones en su libro *Chavs. La demonización de la clase obrera*, al relatar cómo unos años después Margaret Thatcher disgregó y dividió las formas culturales proletarias de Inglaterra al permitir la compra de vivienda protegida. El artículo de Aristegui se titula «Fundamentalismo neoliberal y mercado de trabajo» (El Diario, 16/04/2013). El libro de Jones está traducido por Iñigo Jáuregui para la editorial Capitán Swing (Madrid: 2012).
- 261 The Turtles. *Happy Together*. Los Angeles: White Whale Records, 1967.
- 262 OPI, 153.
- 263 «Mi corazón es un avión perdido...». OPI, 183.
- 264 «Situación del poeta», en *Definición de savia* (OPI, 152). Por cierto que los metales enfrentados a los que el poema se refiere son, por un lado, “la poma” “de alcurnia” “llamador” de grandes puertas con “aldabas” “de bronce”; y, por otro, “aldabas” “en hierro” “de baja fundición” y ante las que se espera un “diosleampare”. Se añade que el hierro quisiera convertirse en bronce y que “el odio / al enemigo nunca fue otra cosa / que envidia”. En medio los poetas habrán de despreciar ambos bandos.
- 265 Apenas aparece un “limpiaparabrisas” en «La Barca (Renoir)» (OPI, 204-205). Y un poco de “amianto” y una “Inmobiliaria” destroran el nostálgico paisaje afrancesado (“bogar” una barca hasta “una isla de menta”, bañarse desnudos mientras la ropa yace entre unos juncos...) de «Un soir, t'en souviens-tu? Nous voguions en silence» (OPI, 208).
- 266 Vicente Luis Mora también se fijó en este poema “con un contenido brutal y deliberadamente burgués”. A él le parece ver “una soterrada crítica a la doble conciencia o doble moral de alguno de los poetas sociales de mediados del XX”. A mí me parece que se retrata a un poeta *camp irresistiblemente* atraído por una necesidad tan perversa como ocasional. En cualquier caso la categoría de poeta aquí descrita como íntegramente burguesa incluye a ambos, *social* y *camp*. Comp. el artículo de Mora publicado en su blog el 11/5/2008: «Aníbal Núñez, recobrado» (URL: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2008/05/anbal-nez-recobrado.html>).
- 267 Así es como llama Kenneth Goldsmith en *Uncreative Writing* (New York: Columbia University Press, 2011) a las técnicas de apropiacionismo, collage, pastiche, copiapegado, cifrado de identidad, programación, listado de datos, etc., que según él pueden reinventar las nociones de escritura, creatividad y autoría en tiempos de cultura digital. Este gesto crítico viene a poner en relación formas propias del medio que es Internet con los textos fundamentales de las vanguardias de los 10.
- 268 Paris: Minuit, 2008.

- 269 «Formes processuelles: l'empreinte comme travail». Id.; pp. 156-171.
- 270 El nombre del asistente era Victor Frisch. Citado en Id.; p. 159.
- 271 “En tout j'obéis à la Nature et jamais je en prétends lui commander. Ma seule ambition est de lui être servilement fidèle [...] c'est que le moulage est moins vrai que ma sculpture. Car il serait impossible à un modèle de conserver un attitude vivante pendant tout le temps qu'on mettrait à le mouler. Tandis que moi je garde dans ma mémoire l'ensemble de la pose et je demande sans cesse au modèle de se conformer à mon souvenir. Il y a mieux. Le moulage ne reproduit que l'extérieur; moi je reproduis en outre l'esprit, qui certes fait bien aussi partie de la Nature. Je vois toute la vérité et pas seulement celle de la surface”. Citado por Didi-Huberman. Id.; p. 157. Didi-Huberman da cuenta de la tensión entre discurso y práctica que estos fragmentos vienen a develar.
- 272 «Parece que fue escrito. Fuentes textuales de *Estampas de ultramar* de Aníbal Núñez», en *Voz y Letra*, n° XIX/2 (2008). Por motivos de espacio, desarrollo más ampliamente el asunto en el cuarto capítulo de mi trabajo de investigación para la obtención del DEA: *Exceso de poesía...*, cit. Fernando Rodríguez de la Flor y Germán Labrador Méndez fueron quienes hallaron en la biblioteca personal de AN Núñez tres libros fundamentales para la construcción *Estampas de ultramar* (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2007). A partir del prólogo de AN Núñez y las referencias de Labrador Méndez y Rodríguez de la Flor, consulté los intertextos de *Estampas de ultramar* que tuve a mi alcance: *La vuelta al mundo, viajes interesantes y novísimos* y *Paseo alrededor del globo*. El primero de ellos según la edición de Gaspar y Roig en 6 volúmenes publicados en Madrid entre 1864 y 1872 que se guarda en la BNE (cf. las firmas en «Parece que fue escrito...») El segundo de los textos lo encontré dentro de un volumen mayor que reúne varios libros con el membrete de *El explorador (Biblioteca de viajes)*. La impresión de cada uno de los libros es de Enrique Rubiños en Madrid (cf. id). El volumen, también alojado en la BNE, además del texto del Barón de Hubner, recolecta otros relatos de viaje que anoto porque aparecen también dentro de los poemas de AN Núñez: *Viaje á la Australia de Monsieur Desiré Charnay. Arreglado al castellano y aumentado con importantes datos de excursiones hechas al interior del país por Adolfo Suárez de Figueroa; Exploraciones á los Istmos de Panamá y de Darien en 1876, 1877 y 1878 por M. A. Reclus, Oficial de la marina francesa; Viaje ártico del Profesor A. E. Nordenskiöld en el Vapor "Vega" para realizar el paso del Nordeste precedido de una reseña de las anteriores expediciones polares del célebre profesor sueco, y seguido de otra del viaje hecho por el "Vega" desde que se realizó el paso del Nordeste hasta su arribo a Suecia, y de una autobiografía de Nordenskiöld; Paseo alrededor del Globo por el Barón de Hubner, «exembajador», «ex ministro» y autor de «Sexto Quinto». América; Paseo alrededor del Globo... Japón; Paseo alrededor del Globo... China*. Dejé el trabajo de cotejo ese mismo año de 2008, habiendo localizado y cotejado 15 de los 33 poemas que componen *Estampas de Ultramar* con textos procedentes de varios de los anteriores libros. Todos estos libros se encuentran contenidos en volúmenes (*La vuelta al mundo, viajes interesantes y novísimos* y *El explorador*) que pueden ser consultados en la Biblioteca Nacional. Para más información sobre los ejemplares y demás detalles de la investigación, cf. mi artículo.
- 273 Cit.
- 274 O nadie había mencionado el procedimiento abiertamente, pues es imaginable que la gente cercana a AN lo conociera. Así, Tomás Sánchez Santiago podría haberse referido a la técnica compositiva de Estampas de ultramar en un texto escrito en 1979 con motivo de la aparición de *Taller del bechivero* – pero que no vio la luz hasta 1987: “Sólo un amago, que permanece inédito, hará renacer el ejercicio de refundición, la técnica del “collage” en el libro *Estampas de ultramar* donde se intenta la recuperación del lenguaje periodístico de finales del siglo pasado, basado en las suculentas revistas de viajes decimonónicos, en un neomodernismo que trata de enlazar el charleston con la decadencia del mundo colonial ultramarino”. En «Poesía: Aníbal Núñez, la estética de la caída», *Pliegos de poesía Hiperión*, 5-6 (1987); p. 85.
- 275 OPI, 121.
- 276 Estas serían dos muy malas traducciones del *proceduralism* que usan algunos autores anglosajones como Joseph M. Conte en *Unending design. The forms of postmodern poetry* (Cit.).
- 277 Mi artículo de 2008 fue rechazado por el editor de una revista filológica, porque veía impropio el modo de abordar el asunto. Fernando Rodríguez de la Flor en su reciente biografía sobre AN reduce toda mi lectura de la represión del collage a un tratado acerca de unos supuestos “delitos filológicos” cometidos por su edición de *Estampas de ultramar*, sin, por cierto, citar la fuente del artículo. La verdad es que no entiendo que me atribuya esa cualidad policial, cuando yo liberé las fuentes, con signatura y todo, de todos los libros consultados, y traté de describir el procedimiento de forma algo más transparente y menos metafórica que decir que el libro del siglo XIX hace de “vademecum” y “libro conjuratorio” del libro del siglo XX... (Cf. *La vida dañada de Aníbal Núñez*, Cit. ; pp. 332-333 y nota 620). Mandé el artículo a algunos críticos especializados en AN: ninguno me respondió, ni he visto referido este hallazgo en lugar alguno. En ningún caso creo que se trate de un asunto personal, sino de un asunto de poética. Si lo menciono es porque éste es un trabajo de historización de algunas ideas de poética que rigen *la vida de los textos* en España.
- 278 Del poema «Colonización de Australia» (OPI, 125). Sobre la ironización de la lengua colonial, cf. también mi «Figuras del héroe y construcción del mito en la obra de Aníbal Núñez: *Estampas de ultramar*». En VVAA. *Heroes, mitos y monstruos en la Literatura española contemporánea*. La Coruña: Andavira, 2009.
- 279 Respectivamente: «Ofrecióse a mi vista un cuadro encantador» (OPI, 135); «Dioses y Dioses» (OPI, 134); «Colonización de Australia» (OPI, 125); «Buena armonía con los caníbales» (OPI, 127-128); «La caza del tigre no es muy común en Conchinchina» (OPI, 135-136); «Comentario de un oficial de la marina francesa al monumento a Colón» (OPI, 138-139); «Saint Johnsbury (en Vermont)» (OPI, 139); «Ofrecióse a mi vista un cuadro encantador» (cit.).
- 280 Dentro del poema: “el geómetra Oxley/que partió de Barthurst en 1817” (OPI, 125), “la velocidad del sonido a - 34°/centígrados es de 317°52 metros” (OPI, 137). Al pie: “A sus desvelos / se debe la excelente colección fotográfica / de tipos indios de / las Montañas Rocosas publicada / recientemente en Nueva York” (OPI, 144).

- 281 En cursiva en el ¿original? del siglo XIX y en el del siglo XX: “...a la dulce / palabra *concesión*” (en *Paseo alrededor del Globo*, p. 12, dice *concesiones*; “Para el día de acción de gracias” (OPI, 131)); “Los inmensos silos / y los *elevadores* son la gloria / de los casi 320.000 habitantes” (*Paseo alrededor del Globo*, p. 36); “Una casa ambulante, Chicago” (OPI, 132))
- 282 Fernando Rodríguez de la Flor y Germán Labrador Méndez, «El viajero estático». Cit.; p. 43.
- 283 *Arrebatado* es como se llama en la famosa película de 1979 a una experiencia de placer de contemplación, un momento de pleno ensimismamiento y reconocimiento sobre el espejo que la imagen proyecta. Para ejemplificarla, el joven protagonista, Pedro, invita al director de cine José Sirgado a que se detenga en la visión de un álbum de cromos de *Las minas del rey Salomón*. Los dos ubican en ese reconocimiento ensimismado el origen mítico de su pasión por la creación. Germán Labrador y Fernando Rodríguez de la Flor, encuentran en este proceso fundacional de experiencias individuales creativas una suerte de postura generacional: “Como experiencia de individuación, como toma de conciencia enriquecida, sofisticada, imaginativa en un mundo caracterizado por todo lo contrario, es posible leer de otra manera unos relatos que por su supuesta inocencia, por su supuesto carácter evasivo y por tanto a-ideológico, podían vehicular con más facilidad moralidades alternativas, relatos que protegiesen simbólicamente el yo y su diferencia, que permitiesen explicar el conflicto con la realidad externa, poetizarlo incluso míticamente en la psicología adolescente, dándole relieves de fábula, escenario épico y arquitectura moral a la contradicción entre el deseo individual y el mundo” («El viajero estático», cit.; p.31) Ya avisamos de cuán importantes eran para los novísimos las colecciones de héroes y objetos culturales que cada autor atesoró en su época de formación, eso que se llama “educación sentimental” y se convierte, gracias a la re-elaboración del tiempo de escritura, en el mito de origen personal. La diferencia estética de *Estampas* respecto de este esquema de citado sentimental radica en que consigue transmitir la carga sentimental mediante la reproducción de la poética del fetiche en vez del nombre propio. Porque hace un poema capaz de por sí mismo escenificar la aventura en un barco, el descubrimiento de un paisaje o la imagen asombrosa de un cuadro. De todo esto hablé en uno de los capítulos de mi tesina (*Exceso de poesía...*, cit.) y en el artículo «Figuras del héroe...» (Cit.).
- 284 Me refiero al poema «Comentarios de un oficial de la Marina francesa al Monumento a Colón», que collagea la descripción del Monumento hecha en *Exploraciones á los Istmos de Panamá y de Darien en 1876, 1877 y 1878 por M. A. Reclus, Oficial de la marina francesa*. [161]
- 285 «El príncipe don Baltasar Carlos». De *Figura en un paisaje*. OPI, 200.
- 286 En el último capítulo de mi tesina (*Exceso de poesía...* cit.) y en un artículo derivado de éste: «Aproximación al tema del escriba» (en Tomás Sánchez Santiago (ed.) *Homenaje a Aníbal Núñez*, Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (2009)).
- 287 Hacer una fotografía al desierto de Nevada (*Carson Desert*, 1867) o al cañón del Colorado en 1867 supone algo más que representar un paisaje: es fundar imágenes de la conquista del Oeste. La operación, a fin de cuentas, supone “abrir el camino a los venenos” de la expansión colonial que va destruyendo las viejas culturas indígenas y la belleza natural “impasible” mientras avanza. El fotógrafo también es “cazador”, depredador, por tanto. Sin la fábula de los paisajes y trayectos posibles hacia la *prosperidad* maravillosa, perdería grosor el proyecto de colonización que fue el *Old West*, *Wild West*, *Far West*; un relato de la aventura que ayuda a hacer fluido el tránsito necesario desde el Este para configurar el país completo que EEUU sueña para sí tras la guerra civil. Pero el viaje de fundación (de un imaginario, de un país) no se agota en esta sola visión, de ida. Hay una *vuelta* del paisaje y del viaje hacia quien mira; hay un viaje interno del que mira, que también ve alterada su mirada (su sujeción). De esta vuelta da cuenta el poema de AN. La polaridad de la fotografía (“luz” / “sombras”) revela un negativo de valor (“arcángeles” / “sórdido”): he ahí el conflicto. Que una de las imágenes más famosas del “olvidado” Timothy O’Sullivan fuera el campo de batalla de la guerra civil norteamericana (Gettysburg, 1863) refuerza la hipótesis de que la fabulación de la trama del pasado es múltiple en sus caras y la arqueología del imaginario, lejos de ser pacífica (como “pacífica procuración de la cultura” describía Carnero el culturalismo), contiene una dimensión violenta fundamental.
- 288 Este capítulo está sin numerar como le correspondería (V). Debe tratarse de una errata, pues todos los del libro aparecen bien numerados.
- 289 Por cuestión de espacio no copio aquí estos dos poemas completos, pero pueden encontrarse en OPI (130; 131-132) y ser contrastados con *Paseo alrededor del globo... China*, cit.; p. 12 y p. 21 respectivamente. Dejo los subrayados para dar cuenta del grado de filtrado según nuestro código ortotipográfico.
- 290 El poema es «Medidas de Seguridad en el Ferrocarril del Pacífico»: “No obstante / vi por mis propios ojos / a un jefe de estación con el cráneo escalpado” (OPI, 141-142). La lámina aparece dentro del *Paseo alrededor del globo... América*, cit.; p. 52. Por cierto que ésta fue una de las pistas que seguí para encontrar el procedimiento de escritura de *Estampas*. La sorpresa que me produjo la elección de “escalpado” me hizo reparar en la aparición de la palabra inglesa “*scalper*” mientras leía el libro del XIX.
- 291 Por cierto que a esta selección léxica, de la que emana un espacio semántico tan localizado en el pasado colonial como semideslocalizado de su presente de lectura, acompaña una serie de poemas que relatan procesos de nombramiento propios del régimen colonial. Así, en «Asamblea reunida en Papeete» (OPI, 142) los indígenas “diputados de de todas las islas del protectorado” votan a favor de cambiar “el nombre de Paūmotu (islas sometidas)” por el de “Tuamotu (islas lejanas)” ejerciendo la *libertad* de velar con un amable exotismo la violencia original. Así, en «Magnífico Balance» (OPI, 146-147) el Doctor Hayden “en una conferencia inolvidable” da “el nombre de la Suiza Americana” a un lugar del nuevo mundo que sólo puede nombrar desde el antiguo, en un bucle que retrata la mirada colonial de la que venimos dando cuenta.

- ²⁹² He distinguido las estaciones del año, aproximadamente, en que se compusieron los libros a partir de la datación de Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí (OPI); pues creo que podría resultar de ayuda a la comprensión del año 1974 dentro del trayecto literario de AN.
- ²⁹³ *Alzado de la ruina* fue terminada en 1981 y publicada en 1983. *Clave de los tres reinos* fue terminada en 1985 y publicada en 1986. *Taller del bechicero* fue terminada en 1975 y publicada en 1979. El caso de *Cuarzo* es más complejo. *Cuarzo* es una colección de textos redactados alrededor del año 1976. En 1981 la editorial Entregas de la Ventura proyectó y realizó una publicación de algunos de estos textos. En 1988 Pre-Textos sacó “la edición definitiva y póstuma de este segundo *Cuarzo*, edición preparada a base de los manuscritos de una redacción dada ya por completa por el propio autor” (OPI, 275). Los textos de *Cuarzo* no editados son los que Rodríguez de la Flor y Pujals Gesalí publican en 1995 dentro de la *Obra Poética Completa* de AN bajo el nombre de *Cuarzo [manuscrito]* (OPI, 277-292).
- ²⁹⁴ René Ghil (*Les dates et les œuvres: Symbolisme et poésie*. Paris: G. Crès [1929]; p. 214), citado por Craig Dworkin en la introducción a su *Against expression. An anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2010; nota 43, p. liv.
- ²⁹⁵ Comp. “viaje todo incluido / vistas al mar crepúsculos / íntimos revisados por expertos / a nuestro alcance todos / los silencios románticos / con el nuevo sistema en cómodos pagos a plazos: a escoger islas privilegiadas o lugares del gran mundo” (OPI, 64) y “Pues la naturaleza salvaje en primer término, / y la hasta cierto punto disculpable / ferocidad de quienes consideran / violado el sentimiento de independencia / que, sea cual fuere el grado / de civilización, todos los pueblos / tienen...” (OPI, 125) Nótese la continuidad y la discontinuidad de un mundo en otro.
- ²⁹⁶ El lexicón es típicamente descrito como la lista de mofermas de una lengua. Contiene información sobre la sintaxis, distribución, morfología, fonología y significado de cada morfema. Según The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences “the lexicon is the domain of a set of linguistic operations or regularities that govern the formation of complex words from lexical components”. Pero esta definición tiene un alcance mayor del esperado, en la medida en que la lingüística interesada en este aspecto desde los años 80 y 90 ha ido enfocando los argumentos ('agente', 'tema', 'finalidad') con que nombres, adjetivos y verbos se combinan para determinar propiedades de la frase entera bien interesantes. De lo que hablamos, pues, es de papeles semánticos menos sustanciosos que el significado léxico, pero determinantes a la hora de distribuir las palabras por la frase. Esta perspectiva ampliada podría tal vez permitirnos clavarlos menos en el léxico –poder entenderlo también como combinatoria– al tiempo que entender la semanticidad que produce/n las otras partes gramaticales. Lo que el lexicón contendría, semióticamente, sería, con Barthes, “una porción del plano simbólico de la lengua que se corresponde con un cuerpo de prácticas y técnicas”. Es decir, digo, un mundo construido por las prácticas y técnicas, en este caso, de escritura. De ahí que para Barthes, “la imagen, su conntación” esté “constituida por una arquitectura de signos dibujados desde un fondo variable de lexicones”, a los que, por cierto, también llama “ideolectos” (Cf. «Rethoric of the image». En *Image Music Text. Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977; pp. 32-51).
- ²⁹⁷ “Como Antonio Machado me pregunto si seré clásico o si seré romántico. Y no tengo otro remedio que contestar con dos voces a contrapunto, que ambas cosas.” («Poética II»; cit.)
- ²⁹⁸ En realidad me refiero al conceptualizado por Eve K. Sedgwick en *Epistemology of the closet* (1990), uno de los libros fundamentales de la teoría queer.
- ²⁹⁹ *Le désir homosexuele* (1975) de Guy Hocquenghem es otro libro fundamental para la teoría *queer* en tanto precursor de la ruptura con la identidad y el binarismo. Sobre este papel pionero escribe Beatriz Preciado en «Terror anal. Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual», su epílogo a la edición española del texto en 2009 por Melusina (Barcelona). La teoría desarrollada por Preciado acerca de la analidad, la escritura y las revueltas subjetivas desde el 68, bien podría explicar el juego con las partícula “an/a” y el adjetivo “anal” que hasta aquí hemos venido haciendo, al *analogar* la exterioridad del Logos, el Alfabeto, la Literatura, la Autoría, la Lírica y el Arte con la exterioridad del Género, el Sexo, la Edad, la Especie, la Familia, y en fin, la norma social que operaron los cuerpos y lenguajes de las juventudes más aventuradas de la segunda mitad del siglo XX.
- ³⁰⁰ Los *culpables por la literatura* que Labrador describe en numerosos artículos (vid. bibliografía), además de en su tesis doctoral (*Poéticas e imaginarios de la transición...*, cit.) y en su trabajo de DEA (*Letras arrebatadas...*, Cit.) son aquellos jóvenes de la Transición para quienes la literatura no sólo constituyó un archivo de lectura sino un código biopolítico, que, en muchos casos, devino en derivas vitales fuertemente autodestructivas. AN pertenece en todos los sentidos a esa narración.
- ³⁰¹ Citado por Marjorie Perloff en «Lucent and Inescapable Rhythms: Metrical “Choice” and Historical Formation». En Robert Frank y Henry Sayre (eds.). *The line...*, cit.; pp. 13-40; p. 15.
- ³⁰² “Los versos tienen bordes: borde derecho variable, borde izquierdo fijo (reglamentado más bien) en general. Pero un poema carece de bordes” (cit.; p. 158)

III. 7

- ³⁰³ Las citas pertenecen a una reseña recogida en EP72, 204. En la misma página se transcribe la reseña de Ignacio Amestoy para *Arriba España*, donde se describe paso a paso la reacción violenta del público en relación con la propuesta de participación de ZAJ. Según Amestoy: “Muy pocos se dieron cuenta de que ZAJ fue una llamada a integrarse en una obra de arte, en un concierto por la acción”

304 Las airada respuesta de la crítica al estrepitoso concierto del Gayarre (“no entendí ni sílaba”, “auténtica tomadura de pelo”, “pornografía pura”, “qué vergüenza, qué vergüenza”...), puede leerse en las distintas reseñas que se recogen en “Críticas a un concierto ZAJ”, en el archivo de la Universidad de Castilla La Mancha (URL: <http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/ RUINA.HTM>). Copio como ejemplo la de Juan Pedro Quiñoneros en Informaciones: “Los músicos, los aficionados al arte, los románticos, los buscadores de cucherías [sic] culturales, quedarán siempre decepcionados con ZAJ porque ZAJ no propone nada, porque ZAJ no consuela de angustias, ni de soledades, ni de amarguras, porque ZAJ no inventa paraísos artificiales, porque ZAJ no nos instala en un futuro maravilloso, porque ZAJ no recurre a los laberintos de la moral, porque ZAJ no es un “alka-seltzer” para el espíritu (quizá, si, tenga algo de vomitivo...), porque ZAJ no encubre metafísicas ni pensamientos lógicos, porque ZAJ no se reconforta con promesas ni con histona. ZAJ es la ruina del arte”

305 Noticia del *Diario de Navarra* (29/6/1972) recogida en EP72, 198.

306 Así, las octavillas repartidas por la banda se ocupan primero de definir qué es cultura y qué cultura popular, de describir “la lucha Revolucionaria que el Pueblo Trabajador Vasco desarrolla” como “una respuesta cultural” mientras los Encuentros son organizados por una camarilla de capitalistas burgueses próximos al Opus, y cuestionan la cooptación por parte del Estado español de la sección de “Arte Vasco Contemporáneo” llamando peleles y peligrosos a los artistas vascos que además de participar se llaman a sí mismos revolucionarios. “ETA, como organización revolucionaria al servicio del PTV está obligada a desbaratar todo tipo de maniobras que intenten desviarle de su justo camino” (EP72,199)

307 Puede consultarse el boletín en EP72, 200-201.

308 Como ejemplo de este trabajo de comisariado puede leerse la carta en que el Equipo Crónica rinde cuentas ante Pere Portabella sobre su participación. Por cierto que Crónica durante el transcurso del festival también tuvo problemas con la organización y llegó a criticar abiertamente los Encuentros.

309 Cf. EP72; pp. 116-117.

310 Aunque la causa determinante para el fin del proyecto de bianualidad fue el secuestro que ETA hizo de un miembro de la familia de constructores, Felipe Huarte, durante 10 días de enero, en 1973.

311 La carta la escriben numerosos participantes para criticar el rumbo que tomaban los Encuentros ante los diversos altercados y polémicas que se iban sucediendo. Aunque fue redactada durante el festival, fue publicada en julio en el número 510 de la revista *Triunfo*. Cf. EP72; p. 329.

312 Comp.: “Para la época [la Comunicación] era como un talismán entre cuyas virtudes, a las ya mencionadas, cabría añadir las novedades científico-técnicas: los medios de comunicación de masas y su teoría de la comunicación, incluidas la semiótica y la cibernética; así como las novedades artísticas: en sentido amplio las connivencias del arte con unos “media” globalizados y, de manera más restringida, las de un arte de medios “comunicantes” o entre medios, así como las de un arte limitado a su función comunicativa o informativa.” (José Díaz Cuyás, «Literalismo y carnavalización en la última vanguardia». EP72, 16-37)

313 Ejemplo de esta asistencia masiva fue la acción de Alain Arias-Misson que, acompañado por quinientas personas, recorrió la ciudad marcando con signos de puntuación algunos edificios y calles (EP72, 132).

314 Ferrer: “Hubo conflictos ya desde el punto de vista de la reacción de los artistas frente a la respuesta de ese público para el cual teóricamente y con muchas comillas, porque yo creo que eso es un poco paternalismo, el darle al público la oportunidad, o sea, ya hay una cosa... o sea, que esperas de él... como eres tan generoso y le das, esperas que él reciba y diga “gracias”. Pues esto no ocurrió así” [Fig. 34].

315 Sobre esta instantánea ideologización contextual de las piezas artísticas, fuera cual fuera su intención, Ferrer recordaba en una entrevista del año 2007: “En la época del franquismo todo lo que hacías tenía una lectura política. Hicieras lo que hicieras. Quedarte parada mirando al público durante un minuto o más provocaba que inmediatamente la gente empezara a gritar ¡libertad! u otras cosas, como pasó en los Encuentros de Pamplona de 1972. Es decir, hay muchas maneras de hacer arte político sin pasar por ser absolutamente explícito. De todas formas, en la España de entonces o eras una cosa u otra. No se podía escapar. Más que de tus ideas políticas –a mí nadie me preguntó las mías–, dependía de tu estética. Por eso creo que no he tratado asuntos políticos específicos. Igual me pasa con el arte feminista. Nunca he hecho arte feminista. Yo soy feminista en mi vida de todos los días. Y supongo que todo eso destiñe en mi forma de trabajar y en lo que diga. No impide que en un momento tenga una idea que me interesa y que puede interpretarse como arte feminista” (En *El País*, 2/7/2009. URL: http://elpais.com/diario/2009/02/07/babelia/1233967152_850215.html)

316 En su texto programático, la CPAA afirma: “Las emociones y experiencias individuales no llegan a ser nunca artísticas a menos que cobren participación general por medio, precisamente, de la especificación que es su estético tomar forma” («Declaración de principios. Estética y Sociedad», cit.; p. 268).

317 Gómez de Liaño, que había pertenecido a Problemática 63 y había fundado la CPAA, para 1972 dirigía el Seminario de Generación de Formas Plásticas del CCUM. Junto a sus ayudantes Javier Ruiz y Fernando Huici, coordinaba la parte de poesía experimental de los Encuentros. Esta tarea implicaba solicitar el envío de textos a poetas extranjeros como William Burroughs o Henri Chopin. Liaño propició que se mostrasen en la península textos de la onda concreta internacional a través de la organización de una exposición como «Rotor Internacional de Concordancia de Artes» y de las conferencias de Eugen Gomringer y Reinhard Döhl. Se puede decir que tanto Liaño como Arias-Misson, contribuían a gestionar la promoción de los encantos y atractivos del arte y la poesía experimental en España cuando esta aún no contaba con una gran base. Recientemente ha sido publicado en Siruela su voluminoso diario personal, que

da buena cuenta de los pasos de su actividad poética entre 1972 y 1977 (*En la red del tiempo*, cit.)

Febrero de 1970 es la fecha que se da en un «Apéndice» al año 1972 de los diarios de Gómez de Liaño (*En la red...*, cit.; pp. 364-365); si bien se menciona que los contactos de Arias-Misson con los participantes de la pieza empezaron a finales de 1969. 1971 es la fecha que dan Sarmiento en *La otra escritura* (cit.) y EEL, y Pilar Parcerisas en *Conceptualismo(s) poético(s), político(s) y periférico(s)* (Madrid: Akal, 2007). Entre estas dos yo escojo la primera, por estar escrita por uno de sus participantes directos. Entiendo que la fecha de 1967 que se da en el catálogo de EP72 (334) probablemente confunda la fecha de fundación de la CPAA con la de este primer poema público. Lejos de presentar ninguna gravedad, el baile de cifras sitúa el inicio de lo que quiera que sea la poesía pública en el paso entre décadas.

Según la descripción de Antonio Orihuela el recorrido de las siete personas que realizaron la acción era “el trayecto que hiciera en 1936 la Columna Durruti atravesando Madrid hasta la ciudad universitaria” (*Poesía, pop y contracultura en España*. Córdoba: Berenice, 2013; p.32), aunque esta característica no es recogida en casi ningún otro lugar. Al parecer, la acción terminó cuando intervino la policía (Id.). Por cierto que este dato también es mencionado en el relato del apéndice de *En la red del tiempo* (cit.; p.366).

EP72, 340.

EP72, 334-339 y 164.

29/671972. Reproducido en EP72, 197.

De el efectismo y maleabilidad del término da cuenta un juego de palabras con que Gómez de Liaño, a la sazón uno de sus inventores, describe los Encuentros como “un poema... policíaco” (EP72, 335).

En José Antonio Sarmiento. *La otra escritura*, cit.; pp. 272-273.

A «Abandonar la escritura» y los poemas privados, hay que añadir «Antipro», un texto de 1971 donde la fuga “más allá del Arte y la Cultura” se propone ya literalmente sin obras: “No hay que perderse en la Obra. NO HAY OBRA” (Id.; pp. 274-275).

Cuenca: Taller de ediciones, Facultad de Bellas Artes, 1996.

«Ideas para un epílogo» (1996). En Id.; pp.186-190; p. 186.

Id.; p. 8.

Id.; p. 21.

Id.; p. 91.

Comp.: “Una posición privilegiada está ocupada por una *marca* especial. La *letra* se ha distinguido de la *marca* porque se le ha considerado como un progreso respecto de esta última. La letra sería más libre e imparcial que la marca originaria [...]. Una escritura negada o no escritura equivale a una liberación de lo reprimido, es una escritura desplazada que no aparece escrita en el lugar donde no aparece escrita y que da paso a otro modo de inscripción o de marca. Lo inscrito inconscientemente pasa al lugar de lo consciente [...] Aunque se pretende que la letra sólo se pone, la verdad es que la letra también se impone. Lo puesto queda muchas veces impuesto. Y en todo caso el “sentido” de la letra depende de una posición. Sin esa posición la letra revierte a su condición originaria de marca material y recupera su primitivo sentido” (Id.; p. 98) Sobre la invisibilización que procura la letra y el orden de letura-cultura que este proceso genera, tal y como vimos en II, cf. también esta afirmación: “La escritura, en la concepción idealista, estaría al servicio de la ley que rige la ocultación...” (Id.; p. 99).

Id.; p. 84.

Id.; p. 84.

Id.; pp. 66-67.

Id.; p. 180.

Cf. la correspondencia entre los dos que se guarda en el *Archivo de José Luis Castillejo*. *Miscelánea* de la biblioteca del MNCARS. Se trata en total de 15 cartas fechadas entre 1981 y 1983, donde se puede leer por ejemplo cómo Castillejo ejerció de anfitrión de la hija de Greenberg cuando ésta vino a Madrid a cursar un semestre en 1983.

Cf. José Luis Castillejo. *Un libro de un libro (Proyecto para una serie de obras de Escritura no Escrita)* (1977). Cuenca: Centro de Creación Experimental de Castilla la Mancha, 1998. Selección de fotos y texto en EEL, 310- 313.

En entrevista a Fernández Serrato. Citado por Alfonso López Gradolí, *La escritura mirada*. Madrid: Calambur, 2008; p. 152.

Por cierto que según lo dicho anteriormente sobre el método de argumentación *deslogizador*, se podría pensar que las cursivas son fallos del texto en tanto necesitan marcar tipográficamente el detalle que gramaticalmente le es imposible colocar.

De hecho, un texto de Henry Flint de 1963 titulado «Concept art» que pone en relación las prácticas que la nueva “música experimental” estaba llevando a cabo desde finales de los 50 con una idea de arte vinculada al lenguaje y las matemáticas, bien podría disputar a Le Witt la autoría del término: “«Concept art» is first of all an art of which the material is “concepts”, as the material of for ex. music is sound. Since “concepts” are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language”(En <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>). Entre 1967 y 1972 lo que se nombra como “Conceptual” es, pues, una zona de obras que ya existía previamente en el trabajo de John Cage y sus alumnos de Europa y Estados Unidos, el accionismo vienés, Yoko Ono, La Monte Young, Jackson Mac Low, Robert Morris, Walter de Maria y el propio Henry Flint. La muestra *±1961. La expansión de las artes* que tuvo lugar en el MNCARS entre el 19 de junio y el 28 de octubre de 2013, propone este primer año de la década como “un marcador temporal deliberadamente desconocido y *anónimo* para avivar el debate sobre cómo y cuándo se inició el nuevo camino teórico y artístico, el punto en que se vislumbraron por primera vez las artes expandidas de los

60. A partir de la elección de un ámbito de creatividad radical anterior a la definición crítica e histórica de los principales nombres y términos de la década [...]” (folleto de la exposición, Madrid: MNCARS, 2013).

341 El libro es *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger Publishers, 1973. Existe traducción al castellano, de M^a Luz Rodríguez Olivares: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2006. Insistimos en que la tendencia es anterior a su conceptualización como “Conceptual”.

342 Para confirmar esta conocida frase y llave maestra del plan conceptual emitida por Douglas Huebler en 1969 basta con intentar la imposible tarea de visitar en un mismo día el Metropolitan y el MOMA. Para después de las dos guerras mundiales el primer mundo estaba saturado de objetos de consumo y el Arte que se podía consumir en los museos ingentes de los países de pasado colonialista, superaba con creces la capacidad de recepción de cualquiera. Es más, algunos artistas de entonces dudaban de si eso que se hacía en un museo se trataba de verdadera recepción o si, por el contrario, se trataba más bien de un espectáculo en el sentido debordiano, un simulacro fetichizado por la mercantilización de la obra en la fábrica de la Institución Arte. El propio paso de un arte, digamos, rico, o talentoso, a uno pobre o en fuga, se puede a su vez contemplar en el gran contenedor del MOMA, a partir de la sala dedicada a Joseph Beuys.

343 *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Perloff desconfiaba de la premisa de “regreso al lenguaje” para la poesía en tanto ésta es, de por sí, un “arte del lenguaje” cuando reflexiona acerca del Conceptualismo que Kenneth Goldsmith representa. En cambio sí ve en la descomposición verbal de la poesía concreta un giro hacia el lenguaje más similar al de las prácticas del arte conceptual.

344 EEUU probablemente es uno de los primeros lugares donde este doble regadío se hace comprensible a los críticos y los poetas. Y así, corrientes poéticas actuales, como el *Conceptualism*, son capaces de leer en el Arte y la Poesía las dos fuentes de su trabajo. Esta comprensión se ha visto reflejada en antologías como *Against expression. An anthology of Conceptual Writing* (cit.), que mezcla textos de Cage, Mallarmé y Duchamp con textos del Roussel, Perec, Samuel Beckett, Reznikof, Vito Acconci, Kenneth Goldsmith... etc), o en la exposición del MOMA *Ecstatic Alphabets/Heaps of Language* (May 6–August 27, 2012), donde se exponían trabajos de los hermanos Campos, Carl Andre, Marcel Broodthaers, Henri Chopin, Ian Hamilton Finlay, John Giorno, Filippo Tommaso Marinetti, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, etc; es decir, de artistas y escritores que de un modo u otro hubieran trabajado con el material lingüístico, independientemente de la disciplina que los reconociera. Cf. catálogo de la exposición: Dexter Sinister (Stuart Bailey, David Reinfurt) y Angie Keefer (eds.), *Bulletins of The Serving Library #1* (june 2011). URL: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/ecstaticalphabets/>

345 Es bien sabido que Vito Acconci cursó el master de Literatura y Poesía de la Universidad de Iowa. Sobre el cambio de medio, en una grabación de 1971 explica: “Jasper Johns' sketchbook notes the biggest that happened to me, in '64, '65, when I was feeling I'd reached my limits in writing poetry [...]” (cf. Lucy R Lippard. *Six years...*, cit.; p. 245). El propio Acconci fue editor junto a Bernardette Mayer de la revista *0 TO 9* (1967-1969), que es a la que veladamente me refiero como ejemplo de inclusividad poética, y cuya colección completa fue editada por Ugly Duckling Press en 2006 (*0 to 9. The Complete Magazine*. New York). Las hermosas grabaciones del contestador de Giorno pueden escucharse en línea gracias a ubuweb: <http://www.ubu.com/sound/gps.html> La operación de lectura combinada de Pau, ZAJ, Treball, CPAA, Valcárcel Medina, Núñez, Millán, Castillejo y Merlo es la que entonces no sucedió, pero espero humildemente hacer suceder ahora con este trabajo.

346 Por ejemplo *Schema for a Set of Pages* (1967) de Dan Graham, una lista de elementos lingüísticos que han de tener lugar en una página: “un número de adjetivos, un número de adverbios, un porcentaje de area no ocupada por lo impreso, mi porcentaje de columnas, un número de conjunciones”, etc. (cf. Lucy R Lippard. *Six years...*, cit.; p. 33) o aquel poema de Carl André, “*words men word court proofs years hair men cell crimes man code court courts skies hell men not...*” (1962), en el que los nombres van transformándose por yuxtaposición en otras categorías sintácticas (verbos, por ejemplo), haciendo un ritmo no sólo sonoro sino también impreso, formando ziz-zags blancos entre las líneas negras del bloque de texto (Cf. la ficha de la pieza en la web del MOMA: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3A%3A174&page_number=4&template_id=1&sort_order=1)

347 Cit; p.10.

348 Para ejemplificar esta condición de puerta giratoria de retornos constructivistas, podría señalarse que es en Cataluña donde se expone por primera vez una pieza de Marcel Duchamp (el polémico *Nu descendant un escalier*, en la galería Dalmau en 1912) y donde, tras una ocultación de casi medio siglo, en 1972, se volverá a exponer una obra de dicho artista.

349 Cf. *Plaza mayor y otras obras conceptuales de los años 70*. Madrid: Museos de Madrid, 2009.

350 Id.; p. 24.

351 Madrid: Alberto Corazón.

352 Desde luego que esta tesis peca lo menos que puede de centralismo, pero es inevitable que así sea, atendiendo al centralismo de las historias y relatos disponibles.

353 Cf. «Poesía experimental vs. arte conceptual», capítulo 12 de *Conceptualismos...*, cit.; pp. 201-230.

354 Cf. José Díaz Cuyás, «Literalismo y carnavalización en la última vanguardia» (EP72, 16-37): “Hoy sabemos que ya no cabe calificar de política a cualquier promesa de un nuevo comienzo sin tener en cuenta sus consecuencias particulares. Lo sabemos ahora, cuando el mito venturoso y violento de la vanguardia se ha despotenciado, cuando somos conscientes de que vanguardia artística y política revolucionaria fueron dos fenómenos ligados por un íntimo lazo alegórico pero de naturaleza heterogénea, cuando hemos comprobado que su unificación forzada por los grupos más

activos ha terminado resultando, sin excepción, en perjuicio de ambos. [...] En pocas ocasiones, esta equívoca asimilación entre vanguardia artística y vanguardia política ha podido resultar más paradójica que lo que lo fue en Pamplona. Precisamente entonces, cuando después del 68 cualquiera podía sostener que “todo era política” y cuando ya se sabía, desde hacía tiempo, que “todo era arte”. Cuando todo, o cada cosa, era susceptible de ser arte o política en un sentido literal. Allí, en un contexto muy determinado, el de los últimos años de la dictadura y el de un nacionalismo incipiente, los Encuentros van a escenificar, de manera beligerante, la disyuntiva entre estas dos voluntades, la de una política de ruptura immanente a lo artístico y la de una política revolucionaria y partidaria que lo reduce a su función como elemento de transformación social” (p. 19)

Para la descripción y datación de cada obra cf. Pilar Parcerisas, «Arte y política I: El Grup de Treball», capítulo 13 de *Conceptualismos...*, cit.; pp. 231-259.

Id.

Id.; p. 246.

Vid. Bibliografía para las referencias. En total consulté los 13 libros de la colección disponibles en la biblioteca del MNCARS (incluidos *Pluja* y *Variacions essencials: violí, viola, violoncel i percussió*). En general carecen de paginación; así que remito a consultar el libro físicamente para comprobar las citas. En el tumblr he archivado 7 láminas que pueden ayudar a imaginar la forma física de estos materiales.

La obra de Saura quedó inacabada a causa del desinflado de la Cúpula. La obra de Franquesa fue construida en la explanada de la Ciudadela bajo el nombre de *Posibilidad de angulación visual*. El libro *Amidament* la escribe un año después. EP72, 270-271.

Además del díptico *del tret*, Carles Camps publicó en la colección un tercer cuaderno, *Variacions puntuals*, donde se permuta el orden de aparición dentro de columnas de las cuatro frases “1 punt”, “2 punt”, “3 punt” y “4 punt” a partir de cuatro restricciones iguales a “Quan el punt 1 no varia” (“Quan el punt 2 no...”), de modo que el resultado de esta operación de *variación puntual* deje leer lo que, a priori, contradice la visión cotidiana de los números: el 3 seguido del 2, el 4 seguido del 3, el 2 del 4, etc. También puede consultarse en la biblioteca del MNCARS *Set poemes del llibre «La collumna» (1969-1970)* en su edición hecha con motivo de la exposición de poesía visual (1968-1973) del autor en la Fundación Joan Miró de Barcelona del 22 de octubre al 22 de noviembre de 1981. Este segundo cuadernillo tiene menos interés, aunque no abandona el asunto de la espacialidad: se trata de 7 dibujos sencillos que retratan una columna en diversas posiciones de un espacio geométrico, de modo que puede ser vista en diferentes perspectivas.

Para 1974 ya es Joan Brossa quien, reordenando un tanto las jerarquías generacionales, edita en la colección *Llibres del Mal* algunos libros de poesía visual hecha por jóvenes poetas como Bernat Rosell, Andreu Terrades, Carles Camps y Santi Pau. Los textos de los dos últimos fueron escritos antes de su fecha de publicación, así como fueron *traducidos* a las tres dimensiones en los Encuentros de Pamplona 72. Pertenecen, por tanto, de lleno, al momento poético y a las poéticas del GT y del GG, que eran colectivos en los que ambos autores participaron.

De hecho la definición que da de poesía visual bien podríamos aquí asumirla por lo poco icónico y tipográfico de sus premisas: “Qualsevol forma de trenqui o surti de la escriptura plana sobre paper, de esquerra a dreta, qualsevol transplantació d'un discurs extraliterari (polític, científic) d'une altre codi (pictòric, gràfic, musical) serà inclosa dins aquest “concepte”” (cit.; s.p.)

Id.; s/p.

III.8

Cf. la entrevista «La memoria propia es la mejor fuente de documentación»: “[Sin Título:] [...] Era el año 1968. ¿Cómo influye en tu obra los acontecimientos de ese año? [...] [IVM:] La historia del 68 es muy romántica. Para mí, más que para nadie... porque yo la he vivido y sentido a posteriori. / Veréis: yo era un profundo reaccionario, en lo ideológico, era defensor de De Gaulle, del régimen español, de la familia, etc. Pero después, han surgido mis amores, cuando el objeto del amor estaba ya muerto. Era, en realidad, un vanguardista que flotaba, no sé cómo, en el caldo del conservadurismo. No, no recuerdo que para mí tuviera ningún significado el mayo francés” (En *Sin Título*, nº1 (1994); URL: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>)

EP72, 136. Comp.: “Como podéis ver por lo que digo, definitivo para dar lugar a una concienciación. Pero el sentido de esta toma de conciencia no es el de que, a partir de entonces yo haya dado un papel al espectador, no. El sentido es que yo me di cuenta de que, no era espectador, sino el hombre, tienen una función básica, ineludible, en el territorio artístico. En las llamadas obras de participación que han podido venir después, el público (que no es público, sino coautor) no hace sino ejercer su derecho creativo: no es que se le conceda o se le ceda nada, sino que se le advierte de para qué está allí. Y al público siempre le queda la posibilidad de no “participar”... Pero, generalmente, el público participa” («La memoria...»; cit.).

Conviene subrayar que las prácticas del movimiento “constructivista” en que andaba IVM en los años 60 partían de hipótesis estéticas también materialistas que se definen por enfrentar al Informalismo del decenio anterior una abstracción formal antiexpresiva más próxima al arte minimal. Así puede comprenderse que para una obra de 1969 IVM escriba “Hay que abolir la obra de arte como pieza aislada, no hecha para algo, sino hecha porque sí. No más el arte parcial y fragmentario, el arte para ser contemplado, el arte-oasis. Sino el arte para ser vivido, el arte habitable, el arte-todo” («Algunas maneras de hacer esto». EEL, 394-395) De aquel periodo en que ya se rechazaba la pura contemplación y se resaltaba la materialidad mediante usos contruados quedará una plástica que a partir de Sarasate

venga a mezclarse con presupuestos de lectura-legibilidad más cercanos a la acción. Cf. José Díaz Cuyás «El hecho cotidiano como peripecia»: “La gestación de su obra madura se sitúa en el cruce, tan fértil en la segunda mitad de la década del 60, entre un literalismo de la forma, propio de las corrientes neoconcretas y minimal, y lo que podríamos denominar como un literalismo de la situación, el que es propio de toda esa amalgama de prácticas entre medios intermedia en las que el sentido de la obra ya no queda circunscrito a las piezas individuales sino a su función o activación en un acontecimiento que las sobreexcede. Esta polaridad entre la literalidad extrema de la forma y la de la situación, entre las figuras de lo concreto (de lo geométrico a la cosificación del medio) y las trazas del acontecer (del proceso al acto), es la que marca en su tensión el horizonte de cuestiones a las que intentaron dar respuesta las obras más significativas del periodo.” (En *Afterall Journal*, nº26 (Spring 2011); URL:

http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_26_%20josdia.pdf)

Una descripción más extendida de «Motores» hace Esteban Pujals Gesalí en su «La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina» (en José Díaz Cuyás (ed.). *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; 2002 [en adelante IYV]; pp. 34-49; p. 42). Las fotografías y el libro caja que contiene la acción «Relojes» aparecen en IYV, 140.

«s/b». IYV, 154-155. Por cierto que al describir la pieza, IVM termina afirmando que los papeles que resultaron de la acción se expusieron en la sala dando lugar “curiosa y lógicamente” a “una obra obra plástica y constructiva” (154). He ahí un refuerzo evidente de la idea que apuntábamos en la nota anterior, a saber, que el tipo de abstracción neoconcreta o minimal que practicaba en los 60 y el de arte conceptual o lingüístico que inicia en el 72 coinciden en su propósito de rematerialización, pero difieren en su idea de semántica.

Terry Atkinson, et. al. *Art & Language. Texte sum Phänomen. Kunst und Sprache*. Köln: Dumont International, 1972; pp. 74-99.

Este término es ya más propio de la lectura combinada de Wittgenstein y Marx que hace Ferruccio Rossi Landi en *El lenguaje como trabajo y como mercado* (1968). Traducción de Italo Manzi. Caracas: Monte Ávila, 1970.

Cit. Díaz Cuyás llega a llamar “idealista” al arte conceptual propuesto por Joseph Kosuth.

La acción fue presentada en la galería Seiquer. Un fragmento de 14 minutos y 27 segundos del audio original está incluido en el cd de IYV (cd, 2). Se incluye el mismo audio en el dvd de EEL (8). Las citas que siguen indican el número de conversación por orden de aparición. Anoto aquí el minutaje aproximado de las mismas para que puedan localizarse los cortes en cualquiera de los dos discos: 1_00:00-1:21; 2_1:23-2:3:03; 3_3:03-4:50; 4_ 4:50-5:50; 5_ 5:50-7:25; 6_ 7:25-8:20; 7_ 8:20-9:35; 8_ 9:35-11:30; 9_11:30-14:27.

“Todos esos trabajos que citáis, ¡y muchos otros! son consecuencia, sí, de un impulso necesario, y de un planteamiento riguroso (hasta donde yo alcanzo), pero no cabe ignorar que eran ideas sueltas que andaban por ahí y que, para pillarlas, bastaba con estar al «loro»... y como los «loros» tienen antena, quiere decirse que no había que hacer más que tener la antena desplegada. Como comprenderéis, llamar a un desconocido por teléfono para darle mi número no es el summum de la genialidad... el porqué de esta idea está, sencillamente, en que, siendo algo impecablemente coherente, nadie lo hace. Pero si tú vas y lo haces, te encuentras con que muchos de los llamados apuntan tu número, aunque no sepan muy bien por qué.” («La memoria...»; cit.).

La entrevista a Castillejo está publicada en el diario Pueblo el 9 de febrero de 1973; es citada por Alfonso López Gradolí en *La escritura mirada* (cit.; p. 153).

La descripción del giro de la poesía contemporánea hacia la vida cotidiana y de las *Investigaciones filosóficas* como su consolidación, digamos, epistémica, ha sido desarrollada por Charles Bernstein en varios de los seminarios que imparte en la University of Pennsylvania (por ejemplo: *Unsettling...*, cit.; y antes, *Whose Ordinary?: Modernism and its Others*; 2004: <http://www.writing.upenn.edu/bernstein/syllabi/788.html>) o en otras universidades (*Poetry Ordinary and Extraordinary: The Pataque(e)rics of Everyday Life*. Princeton, 2012: <http://www.writing.upenn.edu/bernstein/syllabi/Princeton-F11.html>) y en varios de sus textos, siendo uno de los más recientes «The Art and Practice of the Ordinary» (*Attack of the Difficult poems*. Cit; pp. 173-180). En este último menciona a los poetas que aquí señalamos (Stein, Williams, Dadá) y a otros cuantos poetas norteamericanos más (Reznikoff, Goldsmith, Dunbar...) para ejemplificar las enormes variedades de escritura y las constantes dificultades de transcripción que se dan a la hora de representar lo ordinario en poesía. Una versión condensada de esta idea se encuentra también en un texto de Bernstein sobre el autor en el que se centrará el capítulo III.10: «Rogelio López Cuenca and the Ordinary» (*Word\$ Word\$ Word\$*. Barcelona: Junta de Andalucía, 1994; pp. 10-30).

Six years of..., cit.

«Rogelio López Cuenca and the...», cit. La traducción la tomo de la página web del artista en www.malagarte.net “Lo ordinario está vacío. Es común / porque no lo advertimos; ¿o es que / decidimos no advertirlo? Como la ideología / en un sistema que esté en funcionamiento, / lo común es transparente: es el padre que no / vemos, pero al que tenemos en cuenta, al que sentimos”. URL:

http://artistas.malagarte.net/artistas/rogelio_lopez_cuenca/rogelio_lopez_cuenca_critica.html

De *Puntualizaciones poéticas*, transcripción de una “acción oratoria” de IVM en un ciclo sobre «Acción y palabra» organizado en la Iglesia de San Esteban de Murcia el 23 de marzo de 1995 y publicado dentro de *3 ó 4 conferencias* (León: Universidad de León, 2002; pp. 23-49; pp. 40-41, 43-44 y 48-49). La publicación sigue las pautas de la acción al recoger en las páginas de la izquierda “en tamaño reducido (0'375%) las hojas de 79x56 cm. en las que se fueron marcando en el acto de la acción, las puntuaciones del texto que, simultáneamente se iba pronunciando”; y en las páginas de la derecha la transcripción del texto recogido en cinta magnetofónica. Se avisa en la página inicial de que “idealmente, habrían de coincidir los signos marcados, a la izquierda, con los espacios de entonación y sentido en la

derecha” (23); no obstante la coincidencia gráfica a veces falla y ha de ser suplida por cierta corrección ortográfica inconsciente. Las citas que aquí traemos incorporan las puntuaciones al texto, de ahí la numeración por pares.

El libro, que tardó cinco años en ser escrito en bibliotecas de todo tipo, está físicamente editado por Entreascuas (Madrid: 2000). Cf. IYV, 195; EEL, 416.

Que escribió dos poemarios en verso (*En tinta azul*, 1958, y *Pájaro en su órbita*, 1961) es un dato que da Esteban Pujals Gesalí en «Isidoro Valcárcel Medina's Constellations» (*Afterall Journal*, nº 32 (Spring 2013)). La cita genealógica se encuentra en un texto inédito y sin título del año 2008 que publica el catálogo de EEL (392).

Cita completa: “La torpeza del poeta (del que se llama a sí mismo de esta manera y, encima, se regodea con que otros se lo confirman) es haber reducido la poesía, materia inconcreta, a las hojas de papel... haberla recluido en ellas, restringiendo el terreno social del sentimiento poético...” (Cit.; pp. 30-31-32-33).

Id.; pp. 26-27, 30-31. Nótese la importancia de la puntuación, incluso si ésta estuviera equivocada a causa de nuestra lectura (esforzada) del texto.

El proyecto *Ir y venir de Valcárcel Medina*, de cuyo catálogo ya hemos citado algunas páginas, es lo más parecido a una retrospectiva de la obra de IVM que existe. Puesto que IVM siempre ha rechazado un arte de obras, y por lo tanto, la posibilidad de una exposición de objetos que no son tal, *Ir y venir* fue concebido como trabajo nuevo que permitiera una memoria documentada de las piezas de IVM en el tiempo. Este importante proyecto estuvo comisariado por José Díaz Cuyás y producido por la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y el Centro José Guerrero de la Diputación de Granada. Las tres instituciones también firman la edición de *Rendición de la hora* (Madrid: 2002). Una pequeña retrospectiva de planos, dibujos y pinturas de su obra tuvo lugar en el MNCARS durante tan sólo tres días del año 2009: *Otoño de 2009*.

Me refiero al «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías» (1935) que convierte *las cinco de la tarde* en símbolo de muerte mediante la repetición insistente. Por si se permitiera aquí la digresión, siempre he pensado que el particular uso de los números en *Trilce* de Vallejo tiene una cualidad semántica diferente a esta tan simbólica de Lorca; que se trata de una significación más próxima a la del arte conceptual por su manera de coordinar a un tiempo varios sentidos de varios mundos distintos, de ahí que aparezcan siempre en su fisicidad matemática y no deletreados (“4” y no, “cuatro”)...

Las notas de Haacke de 1965 están publicadas en Lucy R. Lippard, *Six years of...*, cit.; p.38.

José Díaz Cuyás, «El hecho cotidiano como peripecia»; cit.

Suite by Chance es considerada por muchos la primera coreografía de la danza contemporánea por usar por primera vez la electrónica y emplear un método de composición aleatorio, a la manera de John Cage. La pieza fue estrenada en 1953 en Urbana, Illinois. Son numerosas las tablas de movimiento, tiempo, espacio y operaciones de aleatoriedad que la componen. Decimos “componen” porque de acuerdo al método de organización de la pieza y la pragmática conceptual que ésta presenta, no pueden desligarse las instrucciones del hecho; siendo ambos, acción y partituras, materiales de una misma obra de danza.

Numerosas piezas concretas y conceptuales proceden a jugar del mismo modo que ésta con el abecedario –el ordenamiento por antonomasia–, restando jerarquía, *esculturizando* las letras, aprovechando el reconocible y aburrido ritmo alfabético para hacer aparecer toda suerte de materiales verbales inesperados. Véase, por ejemplo, en la propia *Against Expression, The First Thousand Numbers Classified in Alphabetical Order* [222], una pieza de Claude Closky que consiste en clasificar los mil primeros números según el orden alfabético de su inscripción en inglés; o *The Bible (alphabetized)* [223], una pieza de Rory Macbeth que alfabetiza la Biblia, y etc. Nótese que denominamos “conceptual” a la de Ferguson por manejar un banco de palabras previamente existente y organizado según un sistema ajeno al literario y bajo una premisa o concepto motriz; pero es obvio que esta textura está más intensamente filtrada por las texturas concretas que por ejemplo la pieza de Cunningham, o las de Ferrer y Marchetti que en seguida referiremos.

Arpocrate seduto sul loto, del que ya hemos mencionado algún otro texto, como el [71], es un voluminoso libro de artista publicado por ZAJ en 1968 en Madrid. De sí mismo dice ser un (ambicioso) tratado acerca de las técnicas de composición. Para una breve descripción cf. el post de Henar Rivière en la sección documental de la editorial experimental *El águila ediciones* (5/10/2009): <http://elaguilaediciones.wordpress.com/2009/10/05/arpocrate-seduto-sul-loto-de-walter-marchetti-por-henar-riviere/>. Por cierto que *El águila ediciones* es uno de los espacios de investigación donde más se ha pensado “el libro por venir” o “la literatura fuera del libro” en España.

El *Poema de los números primos*, un trabajo plástico que Esther Ferrer desarrolla tras la década del 70, es el caso más extremo que referimos, por componerse de signos que como los números matemáticos cumplen con dificultad (y sólo en casos vallejanos) con las cualidades semánticas de la lengua natural. Aunque haya, como hay, una versión escrita en letras del *Poema de los números primos*, la proposición que aquí se hace es la de entender la estructura infinita de los primos como un sistema-concepto que ofrece una legibilidad que rompe los cierres del orden de visualidad pre-Conceptual. La espacialidad, pero sobre todo, el movimiento espiralado contable e incontable de la sucesión de los primos, son la Escritura que abre la lectura de esta textura parece que exclusivamente numérica y geométrica. No es de extrañar que a la hora de describir el resultado de este “buscar nuevos sistemas para conectar los números primos, mostrar el espacio que los separa y su movimiento” se emplee como referencia el gesto y el espacio de la escritura: “algunas veces **escribe** los números de izquierda a derecha como una **escritura normal**, pero otras empieza en el centro y los anota en espiral, comenzando por 1, 2, 3... o da un salto hasta 1000...” (cf. Esther Ferrer, *Poema de los números primos. Obra geométrica. La ciudad un espacio para recorrer*. Madrid: Ministerio de Fomento, 2000; pp. 2-16; p. 3, el subrayado es mío).

- ³⁹¹ *The Standard Corpus of Present Day English Language Usage* está incluido en *Against Expression* (cit.), que es una antología de poesía bien que particular por basarse en premisas sobre la escritura que trascienden las divisiones del etiquetado en función de campos o formatos. Dichas premisas son las que en este trabajo manejamos también. De ahí el “apenas”.
- ³⁹² A este respecto, resulta muy estimulante completar la ruptura de *Un coup de dés* con las anotaciones, ordenaciones, calculaciones y decisiones que quedaron de *Le livre*, el último proyecto no realizado de Mallarmé. Sobre las mismas la antología *Against Expression* anota: “The hundred of manuscript pages of notes for *Le livre* [...] contain calculations about the number of pages, copies and editions, readership and performances, the printed book's dimensions and format, binding and pagination, the divisions of its parts, and the structural organization of its text. But the notes contain almost nothing about the book's contents. In place of the expected drafts and revisions scholars discovered geometric schematics, tables, charts, and several pages with no words at all – only diagramatic lines and cryptic numerals” (Id.; pp. 377-379; p. 377). La confirmación de que desde Mallarmé el libro habita fuera de sí es, ya lo dijimos, la confirmación de las hipótesis sobre la escritura producidas por el postestructuralismo circa 1968; las de Jacques Derrida muy especialmente, en *De la Gramatología* y *La diseminación* y ese texto de 1997 que es «El libro por venir». Se trata este último de un texto introductorio a un diálogo con Roger Chartier y Bernard Stiegler que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Francia el 20 de marzo de dicho año. La traducción de Paco Vidarte y Cristina Peretti puede leerse en la web de *Derrida en castellano*: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/libro_por_venir.htm#_ednref1.
- ³⁹³ “Las escaseces varias de ciertos grupos sociales han creado el fenómeno de la ocupación de viviendas abandonadas. A medias consentida a medias combatida, la ocupación, eso es claro, no goza de ningún derecho, ni siquiera del de la lógica. Pues bien, en este proyecto, marginal donde los haya, se apoya no sólo el hecho humano de la invasión de un edificio, sino el constructivo de su camuflaje. Por lo demás, haciendo honor al lema «Ocupa y resiste», se puede llegar a planear, como en la guerra de que se trata, la defensa del bastión de la solidaridad, y hacerlo desde las almenas habitadas del resentimiento.” (Cita y noticia de la obra en la ficha 114 de IYV, 105).
- ³⁹⁴ Sobre las retrospectivas, vid. respuesta 26 de IVM a las preguntas de Díaz Cuyás y Enguita Mayo en Id. (88). Sobre la presencia de obras de IVM en museos, hay que matizar que sí se han podido ver piezas suyas en al menos dos exposiciones temporales del MNCARS. Una es *Otoño 2009*, en la que IVM accedió a mostrar durante sólo tres días las partes, digamos, fijas, que quedan de su obra, además de organizar una serie de “circunstancias” o intervenciones dinámicas del espacio y acciones a lo largo y ancho del museo con las que lograr, por un lado, convertir al público en objeto de la muestra, y, por otro, deslizar una crítica a la institución. Otra exposición es la reciente *Mínima Resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90* (2013), en la que se pudieron ver algunos de los planos de las *Arquitecturas prematuras* que realizó en los años 80 y hasta 1992 (IYV, 160-168). A estas presencias hay que añadir el proceso jurídico contra el Reina Sofía, que aquí consideramos pieza, y la pieza para el MACBA que en seguida mencionaremos. El matiz que cabe hacer consiste, pues, en señalar que la cualidad evitada por IVM es la coleccionabilidad. Mediante la pobreza, situacionalidad y temporalidad radicales de las obras que inventa IVM evita quedar coleccionado y restringe su contacto con museos y galerías del sistema del arte. Acerca de *Otoño de 2009*, cf. la ficha del museo: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/valcarcel-medina-otono-2009>.
- ³⁹⁵ La noticia del proceso con el Reina Sofía es muy conocida; cf. por ejemplo el reportaje de Javier Rodríguez Marcos en *El País*: «Un artista que dice no» (10/7/2007). En el mismo artículo se menciona el caso de la Fundación que no quiso financiar una exposición de IVM porque costaba (sólo) mil pesetas. A mí me contó el caso la artista Begoña Olavarrieta G., quien en el año 2010, y como parte de sécolectivo forzoso, propuso a IVM financiar la obra que no pudo ser para que a su vez formara parte de la obra que el colectivo mostraba dentro de un colectivo sobre Arte y Precariedad comisariada por Cabello/Carceler. Sécolectivo forzoso contaba con un presupuesto de 6 euros que podían hacer las veces de las 1000 pesetas de entonces, pero IVM por supuesto se negó a repetir la original. Inventaron otra obra, que fue mostrada en la Galería Offlimits de Madrid en febrero de aquel año. Según Olavarrieta G. aquella “era una manera de accionar, resarcir y seguir criticando los flancos de la precariedad en el mundo del arte, pero desde una nueva perspectiva” (vid. <http://nexo5.com/n/len/0/q/secolectivo forzoso>). La obra del MACBA sí llegó a realizarse y exponerse en el año 2006. Sobre la sutil estrategia política de la misma explica el propio IVM: “Quería hacer una crítica al museo, pero que no fuera escandalosa. Así colaboro con el museo en algo útil y al mismo tiempo hay un cierto cuestionamiento. He pintado un muro como un pintor de brocha gorda con un pincel de brocha fina. Es una ironía fina, pienso. Y perecedera, por supuesto” (Catalina Serra, «Un pintor de brocha fina», *El País*, 22/10/2006). Acabadas o no, entiendo que todas estas obras abren procesos y situaciones que constituyen *buenos ejemplos no ejemplares* del Arte.
- ³⁹⁶ Por cierto que, a poco que se piense, la acción del Reina Sofía resuena enormemente con la cantidad de iniciativas para el control de los gobernantes que proliferan en los movimientos sociales de inicios del siglo XXI, y que van desde los presupuestos participativos de la ciudad de Porto Alegre a la organización civil de una querrela contra el ex-presidente de Bankia (15MpaRato) o de una auditoría popular a la deuda contraída por el Estado (Plataforma Auditoría Ciudadana de la Deuda). A partir de mayo de 2011 muchas de estas acciones son leídas como casos de una tendencia “ciudadanista” que de algún modo desborda la vieja dicotomía izquierda/derecha en función de objetivos del bien común como puedan ser la transparencia institucional, la participación ciudadana, la defensa de los servicios públicos y, en fin, la mejora infraestructural y superestructural de la democracia. No es mi intención aquí aplicar la etiqueta de “ciudadanista” a la ética de IVM, sino anotar que esta resonancia puede muy bien ejemplificar otra de las posibles vías estéticas para el problema político que el arte del XX se da obsesivamente: ofrecer un lugar y un tiempo en el que otra sociedad, comunalidad y relacionalidad son imaginadas y efectivamente practicadas por quienes consienten en el

ejercicio.

Me refiero al gigantesco NO en mármol de carrara y vaselina expuesto por Sierra en el transcurso de su *NO Global Tour* (2010) y al “no” que, enmarcado en dicho proyecto, dio al Ministerio de Cultura por el Premio Nacional que le concedieron el mismo año. No dejo de pensar que el contraste de este “no” con el “sí” de IVM al mismo premio tres años antes, es un asunto de estética además de una decisión personal. Mientras la austeridad define la obra de IVM, la obra de Santiago Sierra es definida por la espectacularidad de sus proposiciones, que van desde solicitar papeles a todos los visitantes del pabellón de España en la Bienal de Venecia de 2003 para que sólo pudieran entrar los poseedores de un dni o pasaporte español, hasta tatuar una raya en la piel de unas prostitutas pagándoles con dosis de heroína. Esta última es una de sus *Acciones remuneradas*, que consisten en hacer parte de la obra a participantes de extracción social marginal pagándoles el precio que suelen percibir dentro de su contexto socioeconómico. De algún modo Sierra busca el shock del espectador, su repulsa, su indignación, su *sentimiento de vergüenza y de culpa* (cf. Juan Antonio Ramírez, «Santiago Sierra. Del minimalismo al sentimiento de culpa». 16/6/2006; <http://www.elimbo.org/articulo.php/Art/1345>) para denunciar la doble moral y la corrección política. Pese a los motivos políticos con que Santiago Sierra argumentó su no al Ministerio resuena en este gesto una apuesta de similar definición a las anteriores, esto es, una declaración *epatante* dentro y para el sistema del arte, único lugar donde es verdaderamente efectiva. (Cf. Daniel Cerrejón «Un burdo rumor (el no de Santiago Sierra)» en *Salon Kritik*, 6/11/2010: http://salonkritik.net/10-11/2010/11/un_burdo_rumor_daniel_cerrejon.php; y en la misma revista y mismo día, María Virginia Jaua, «El –No– de Santiago Sierra: un pequeño ejercicio para el análisis del discurso»: http://salonkritik.net/10-11/2010/11/el_no_de_santiago_sierra_ni_lo.php). La aceptación de IVM del Premio Nacional tal vez negocia con un reconocimiento más transparente de una situación habitual para cualquier artista que no viva de vender obras en el mercado de valores internacional: la de estar en parte sustentado por el dinero de instituciones públicas de las que, no obstante, critica transacciones concretas.

Cit.; pp. 97-159. La *conferencia* fue pronunciada en las *VI Jornadas de estudio de la imagen. Utopías*, el 9 de abril de 1999, en el Canal de Isabel II de Madrid. La acción está estructurada en 9 Tránsitos entre 4 sillas distintas; es decir, cada parte de la conferencia se pronuncia en alguna silla o en algún trayecto marcado entre sillas.

Id.; p. 127.

“Creo que en estos datos queda descaradamente en cueros la cobardía de la utopía, su carácter evasivo, su empeño por situarse en dimensiones diferentes de las que comportan el riesgo, su pretensión de anular el espacio y disolver el tiempo, en suma, de no estar presente... Su culpabilidad por consentir los caudales de tinta y por ahogar en ellos toda su posible sustancia...; por anhelar hacerse inmune al error...” (Id.; pp. 127-128).

Id.; p. 125.

Id.; p. 127.

Mientras terminaba de redactar este capítulo, me encontré un día en el metro de Estrecho con el *performer* Hilario Álvarez. Conversando acerca de IVM me contó una pequeña anécdota que podría muy bien ilustrar esta radical poética de la vida cotidiana que venimos describiendo: resulta que en el bar del barrio madrileño de Embajadores donde solía comer IVM cuando vivía por la zona, solían referirse a él como “el hombre que siempre veía las cosas de otro manera”. No se me ocurre mejor modo de describir la cualidad (y persistencia) de la obra de IVM. Comp. también con este fragmento de RH: “[...] Sépalo el lector: crear es repetir la inercia humana, pero de un modo consciente y responsable. O sea, crear puede ser también cambiar, pero cambiar no es siempre crear. En fin, cambiar y repetir pueden ser la misma cosa” (29).

«La memoria...», cit. En la cita se refiere a obras como la *Ley promotora y reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte* (Madrid, 1992), que consta nada menos que de 102 artículos y 10 disposiciones (IYV, 178). Por si quedara alguna duda acerca del absurdo vaciamiento cotidiano al que las perogrulladas se dirigen, añade: “A ver si me explico mejor... Pensemos un ejemplo. A todos nos ha pasado ir a un banco y no poder cobrar un cheque porque ha habido una caída de tensión y los ordenadores se han caído con ella. El dinero está allí, en un cajón, yo, con mi talón firmado, estoy allí también; hay, además, un empleado que es el que tiene que coger mi cheque y meter el dinero por la ranura de la ventanilla. Eso es así, no hay duda. Imaginemos ahora que yo hago una propuesta a la banca, al Consejo Superior Bancario, que diga que... O mejor, que realice un cortometraje en el cual un señor va a un banco, se apaga la luz, pero el cajero le da el dinero que importa su cheque. Eso parece una perogrullada ¿no? Pues todos sabemos que no ocurre; a pesar de ser la bobada más simple del mundo. Eso es el arte de Perogrullo” («La memoria...», cit.)

III. 9

«Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo (I y II)». En *Salon Kritik*, 28/10/2009.

EP72, 330-333.

El grupo está formado básicamente por miembros del GT como Abad, Mercader, Marchán y Muntadas. La lista de firmantes es: Francesc Abad, Jordi Benito, Alberto Corazón, Alicia Fingerhut, Simón Marchán, Antoni Mercader, Jordi Morera, Antoni Muntadas, Carlos Pazos, Olga Pijoán, Pere Portabella, Manel Rovira, Jaume Sans, Carlos Santos, Enrique Sales, Dorothee Seiz, Lluís Utrilla. Todos los documentos de la polémica están archivados en la entrada [228] tumblr.

14/3/1973; p. 13.

...para no correr el riesgo de de acabar tirando piedras sobre el propio tejado” (Id.)

Cf. «Polémica Tàpies / Grupo conceptual español» (dossier), en *Nueva Lente*, 21/11/1973; pp. 20-25; p. 20.

Pere Portabella. «Art conceptual y Antoni Tàpies», 19/5/1973; p. 30; y Francesc Abad *et al.* «Arte conceptual nuevo», 7/6/1973; p. 32.

Las palabras son las propias del GC en su «Resposta a formulacions aparigudas». *Nueva Lente*, 21/11/1973; p. 22.

Id.

El Club 49 era una suerte de círculo de amigos de la vanguardia que desde el mismo año que le da nombre hacía por transmitir y difundir este tipo de obras en Cataluña. Además de Gimferrer, al Club 49 pertenecían Tàpies, Brossa, y los dos líderes del GT, Carles Santos y Pere Portabella.

Pese a lo grueso de las acusaciones, el texto de Gimferrer ocupa una sola página (41). Por cierto que sería interesante comparar las imágenes y artículos que rodean los textos de la polémica en cada medio implicado: en la primera de *La Vanguardia* se lee cómo el príncipe Juan Carlos de Borbón se está mezclando “entre el pueblo” y cómo un recién electo Cànpora exige el regreso de Perón; en *Nueva Lente* se leen citas de Cage, cartas al director que protestan contra la fotografía de consumo y piden “la subversión cotidiana contra el trabajo dirigido, ocio dirigido, arte dirigido, todo parece estar perfectamente controlado”; cómics de estética underground y un fotomontaje de gente con máscaras de gas en una ciudad impersonal; en *Serra D’Or*: una respuesta de Carme Riera i Guiler a una «Crida als escriptors joves» que un jurado evaluó; y «Cinc anys després de maig del 68» de un desecantado y perplejo Josep Ramoneda (“un enigma i un trauma”). Digamos que estos entornos escogidos pueden describir bien el tipo de medios donde aparecen los textos de la polémica.

Nótese el temprano uso, *avant la lettre*, que Gimferrer hace del término “terrorismo” para descalificar al enemigo político, sin necesitar de emplear ningún tipo de argumento.

Si se compara con un poema de tema casi idéntico, aquel «De la espuma» [fig. 20], se ve que en el último par de versos mezcla las dos series como partes del mismo plano, para acabar negándolas en la “nada” de un Sentido que incluiría a ambas. El poema de AN Núñez lo que afirma es que *nada*, ninguna escritura, puede nombrar *la espuma*, es decir, aún separa el orden de la representación del de la realidad que querría representar.

Las palabras son de Ignacio Prat: «La página negra» [95].

Sobre el proceso de envejecimiento y predominio de la generación del 68 respecto a la del 75, cf. la bibliografía de Germán Labrador, y Pablo Sánchez León, «Estigma y memoria de los jóvenes de la transición», en E. Silva *et al.* *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito y Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, 2004; pp. 163-79. Sánchez León halla pautas sociales y demográficas radicalmente diferentes para la generación criada en el tardofranquismo (68) y la criada en los inicios de la democracia (75): mientras la primera, en términos generales, tomó las riendas o participó del cambio político y económico; la segunda tuvo más dificultades de integración en el nuevo modelo. Que la tasa de mortalidad juvenil por causas no naturales como el consumo de droga, fuera extremadamente más alta para los jóvenes del 75, es uno de los argumentos de esta hipótesis.

De *Los versos del eunuco* con que Luisa Castro ganó el premio Hiperión en 1986 a *Las moras agraces* con que Carmen Jodra lo hizo en el año 2000; pasando por el Adonais de *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1980) de Blanca Andreu y llegando a Yolanda Castaño (*Elevar as pálpebras*, 1995) o Elena Medel (*Mi primer bikini*, 2001). Por cierto que, como se verá en el capítulo IV, es en los años 80 y 90 cuando empiezan a proliferar las poetas en España a un nivel proporcionado, si no superior, con el número de mujeres que habitan el país, estudian en la Universidad o leen poesía.

En palabras de Germán Labrador: “... el nuevo campo cultural [de los 80] no necesita poetas. Si el crítico de arte, como el crítico musical son agentes culturales producidos por y para este momento, en el terreno de la literatura no tiene lugar una invención semejante. La imposibilidad del reconocimiento condena al ostracismo y a la desesperación a los poetas. Para aquellos entregados a un vivir *yonquie*, AN Núñez, pero sobre todo para los más jóvenes, Antonio Blanco, Lois Pereiro, Pedro Casariego Córdoba..., en los años de la aguja la actividad de la escritura pertenece a su ámbito privado. Sujetos en público igual de *yonquies* que sus compañeros de mundo y/o de generación, pero en privado dotados de la posibilidad del lenguaje. En muchos casos, la creación, a estas alturas, no es un pasaporte para atravesar su época pero sí, al menos, una forma de dar testimonio de ella, una escritura de la memoria, un lugar de resistencia. En los años ochenta, estos sujetos privados de vidas posibles, siguen dando constancia de su condición de sujetos y de ciudadanos mediante la práctica privada de la escritura. Siguen escribiendo, aunque sea de tarde en tarde. Siguen siendo poetas aunque a su alrededor nadie pueda reconocerles esa condición o cuando tan sólo puedan reconocérsela sus amigos, sean o no poetas” (En «La ciudad movida», capítulo 3.5 de *Poéticas e imaginarios...*, cit.).

Barcelona: Antoni Bosch.

Parece ser que Jesús García Sánchez se retractó de sus pecados concretos en una carta al Diario 16 en algún momento alrededor de 1981. No he podido dar con el documento pero me resulta bastante interesante que quien fuera uno de los antologadores de *La escritura en libertad* y miembro fundador de N.O. se viera en la necesidad de arrepentirse públicamente, como si aquella empresa de experimentación hubiera consistido en una suerte de guerrilla urbana de cuya derrota estética hubiera que pedir perdón para obtener beneficios penitenciarios. Asiduo de los círculos socialistas y de la tertulia de Carmen Romero, y vinculado a la nueva institucionalidad cultural que vendría a articularse en torno a ellos, nadie ejemplifica mejor que él el giro de la poesía desde algún tipo de utopía lingüicista hacia un tipo de neofiguración antirretórica bien clareada, en tanto en cuanto Visor será la editorial del dispositivo denominado “Nueva

sentimentalidad” y demás experiencialismos epígonos a un lado y al otro del Atlántico.

Madrid: Alianza, 1975; p. 16.

«H Poem» de Bob Cobbing, «Bobbs inhägnad» de Oyvind Fälistrom, «Standing poem» de Ian Hamilton Finlay, «Le poème alphabetique» de Henri Chopin (vid. I), «Grass» de Dick Higgins, «Rain» de Seiichi Niikuni, «Man» de Décio Pignatari... Por cierto: de ciento cuarenta y cinco poetas antologados, sólo diez son mujeres.

«Okupación editorial». *Desacuerdos*. Cit. , 2005 (vol. III); pp. 314-315; p. 315.

Las palabras de Ramón Barce pertenecen al texto de 1987 ya citado («España y Zaj. Años 60»). Sobre el cambio subjetivo de los años 70 a los años 80, anota: “Había ilusión en aquellos años: la ilusión de resistir primero y derribar después la injusticia, el inmovilismo, el espíritu burgués. ¿Se ha perdido hoy completamente la ilusión?, ¿Por qué?, ¿Se ha desdibujado la encarnación de la injusticia, repartiéndose fluidamente entre todos nosotros, ahora irresistibles cómplices de una situación cómodamente injusta? ¿Es que en estos días –en apariencia paradójicamente– es más difícil la lucha?”

Álvaro Salvador, Javier Egea y Luis García Montero, «La otra sentimentalidad». En Francisco J. Díaz de Castro. *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Barcelona: Fundación José Manuel Lara, 2003; pp. 37-40; p. 38. Pueden consultarse estos manifiestos y un par de textos críticos más, además de poemas representativos, en la antología citada; a la que conviene añadir *Dichos y escritos. Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética* (Madrid, Hiperión, 1999) de Juan Carlos Rodríguez y *Poesía, cuartel de invierno* de Luis García Montero (Granada, Diputación de Granada, 1987).

«Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi...». En *Diario cómplice*. Madrid: Hiperión, 1987; pp. 24-25.

Id. Quien inició la ristra de polémicos comentarios sobre el poema fue Miguel García Posada al decir que dicho primer verso constituye el emblema de esta “poética de la cotidianidad”, además de un “espléndido endecasílabo”. («A la altura de las circunstancias». *El País*, Babelia, 3/5/1997; p. 13)

Cit. Copio unos versos: “buenas tardes señores pasajeros, / mantendremos en vuelo doce mil pies de altura, / altos como su cuerpo en el pasillo / de la Universidad, una pregunta, / podría repetirme el título del libro, / cumpliendo normas internacionales [...]”

El libro de Alicia Bajo Cero es *Poesía poder* (cit.). Las palabras de Jacques Roubaud pertenecen a *Poesía, etcétera...*, y ya fueron citadas en el capítulo I.

Este movimiento de repliegue en principio antiidealista, antielitista y antirretórico, está muy lejos de dialogar con otras manifestaciones “antipoéticas” (a lo Nicanor Parra) o (mal llamadas) “antimodernistas” (a lo Roberto Arlt) que desde principios de siglo conforman una fértil línea de escritura en América Latina, porque, entre otras cosas, no va a entrar en conflicto con ninguna de las instancias que instituyen el valor ilustrado de la institución poética, salvo, si acaso, en los comienzos, el léxico culturalista. Yanko González, que es uno de los poetas latinoamericanos que desde finales de los 80 apuestan por una exploración de la oralidad que no negocie con blandas versiones de coloquialidad, afirma sobre la corriente experiencialista en España y en Chile: “En su forma, una poesía sometida a su conservadurismo; en su fondo, una poesía no problematizadora, preocupada por “la belleza” y los valores excelsos que tensionan a la alta poesía ilustrada. No encaran ninguna disquisición sobre el entorno de producción. Una concepción, no romántica, sino romántica de la poesía, como intento reencantador de una audiencia que ya está muerta” («Qué ves Qué ves Cuando me ves». Entrevista a Yanko González. En *Revista 101 Matadero*, 1 (Abril-Mayo 2000). URL: <http://www.letras.s5.com/yg211105.htm>.

“Tampoco se creía en la *territorialización*. Quizás por eso el experiencialismo se fue extendiendo por todas partes. Daba igual la lengua en que el experiencialismo se manifestara, daba igual la zona del Estado en que apareciera, lo que ocurrió fue que casi de inmediato las conexiones se establecían inevitablemente...” (Juan Carlos Rodríguez, «Prólogo» de *Dichos y escritos...*, cit.; p. 26).

Cit.; p. 40.

«Unas notas sobre poética española de los años 80 y 90». *Rilce* 22.2 (2006); pp. 203-222; p. 221. Dos ejemplos de desafección a la reflexión sobre poética, de parte de dos poetas bastante conocidos, dan cuenta de la pobreza argumentativa, cuando no del conservadurismo más rampante, que a menudo toman estas posiciones: Carlos Marzal considera las poéticas un “un pasatiempo de juventud, ese período de la vida en que se mezclan, de forma más o menos tolerable, la falta de información, la osadía, el asombro, la ingenuidad.” (206) y Vicente Gallego: “Con la poesía me sucede igual que con las mujeres: cuando me preguntan qué tipo de señorita es la que prefiero, suelo engañarme enumerando una serie de características que casi nunca coinciden con las que presentan aquellas por las que termino perdiendo la cabeza.”” (207)

III. 10

En el mes de agosto del año 2011 los disturbios volvieron a Brixton y a una gran cantidad de barrios de diversas ciudades inglesas. Como 6 años antes en la columna suburbial francesa, la chispa de nuevo prendió por un caso de brutalidad policial, la muerte a manos de la policía de un joven negro llamado Mark Duggan. En en la misma zona del suceso, Broadwater Farm, la policía mató a Cynthia Jarrett y Cherry Grose en 1985, provocando una serie de disturbios similares a los que cuatro años antes habían tenido lugar a causa de las identificaciones masivas de gente negra. Entre los disturbios de 1981, los de 1985 y los de 2011, hay quien se disputa la diferencia. La diferencia es, según algunos, que en los ochenta aún persistían formas de discurso contestatario izquierdista para justificar la revuelta, y en los dosmiles los casos de saqueo, pillaje y violencia eran opacos. Para otros se trata de dos momentos puramente nihilistas, pues no

observan motivación ideológica ninguno. Ésta era y suele ser la afirmación mayoritaria de unos medios de comunicación que, tal como describe el periodista Owen Jones a propósito del tratamiento informativo de las clases populares en Inglaterra, desconocen de diversas maneras, no todas interesadas, a los sujetos objeto de la descripción. Este desconocimiento produciría un discurso que, a decir de Jones, oculta la pobreza y el racismo que tanto en 1985 como en 2011 se sigue padeciendo en estas zonas. Desde dentro del guetto, un activista como Darcus Howe sí encuentra similitudes y causas imbricadas con la intrahistoria de un distrito en el que había mucha “gente involucrada en la política, líderes comunitarios y vendedores de hierba” y donde Duggan era ahora un “hombre prominente en la comunidad”. La memoria de la cultura negra británica, del *northern soul* al *dub-step*, del *black power* y los *black panthers*, de las insurrecciones y levantamientos populares sin sindicato ni partido, sin discursos totalizadores, sin líderes, sin referencias, remite a esa forma de historiografía que Marcus llamó en *Rastros de carmín una historia secreta del siglo XX* (1993), y que otros llaman *Historia hecha de noche* (*History is made at night*) para referir el carácter precario pero también propio de su interpretación. Si se comparan estas formas de revuelta con las de las multitudes que desde las primaveras del 2011 pueblan las calles de las ciudades más inesperadas, lo que se obtiene no es una identidad muy específica sino la foto montada de nuevos sujetos históricos, de una socialidad en tránsito de pedir nuevas formalidades democráticas y económicas que aún hoy sigue sin mostrar una cara identificable. [Owen Jones. *Chars...* cit; «Una línea que une 30 años de revueltas», entrevista con Darcus Howe en *Diagonal*, 12/4/2012. URL: <https://www.diagonalperiodico.net/global/linea-une-30-anos-revueltas.html>]

Traduzco: No sé cómo / pero el lodo... / No tengo ni idea / (Ay, mi pecho curtido por la intemperie) / Llena esta ciudad mis espasmos / como una enfermedad febril / Los vagabundos y los desempleados / me abren el día a golpes // mientras llamo, y llamo, y llamo / y no escuchaba / sino el beep beep beep / de las islas desiertas.

La frase está en el prólogo de Pujals Gesalí al otro libro de RLC publicado ese mismo año: *LCR*. Málaga: Centro cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, 1986; s/p.

'La caída de la civilización occidental' es un documental sobre la escena punk de Los Angeles, rodado entre 1979 y 1980. Fue dirigido por Penelope Spheeris. No es sólo el contenido sino la textura de esta película lo que se evoca aquí al usar su título.

Cit.; s/p.

Aunque este anuncio sea de 1986, los Agustín Parejo School ya venían actuando desde 1981.

Para una descripción de todas estas piezas cf. Esteban Pujals Gesalí. «El arte de la fuga: modos de producción artística colectiva en España 1980-2000». En Jesús Carrillo e Ignacio Estella (eds.) *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y espacio público en el Estado Español*. Cit., 2003 (vol. I); pp. 152-160.

La frase es de Marjorie Perloff, se encuentra en su libro sobre poesía en los tiempos de los medios audiovisuales, un texto (incluso) anterior al estallido del uso masivo de internet: “Poetry, that is to say, now functions in an arena where the simulacrum (say, the prime time TV melodrama) exerts increasing influence over the way business is actually done in the “real” world.” (*Radical Artifice. Writing poetry in the age of media*. Cit.; p. 198).

'¡El arte es todo! ¡Viva el el Arte Asesino de la Agustín Parejo School!' dice la versión; '¡El arte es todo! ¡Viva el nuevo arte maquínico de Tatlin!' dice el original.

Las frases de Carlos Cano pertenecen a una entrevista ya de los 90, pero esta actitud era la suya en los años de Transición en los que abanderó un movimiento de recuperación de la copla andaluza: «Hace 500 años que perdí mi lengua». *La Vanguardia*, 24/8/1999; p. 64. Smash, la banda germinal de la contracultura peninsular, empezó en 1968 su andadura musical que, según decían en aquel increíble «Manifiesto de lo borde», no trataba “ni de hacer “flamenco pop” ni “blues aflamencados”, sino de corromperse por derecho” y, añadían “sólo puede corromperse uno por el palo de la belleza”.

Pido permiso para que, puesto que aquí consideramos a RLC poeta, al menos aquí juguemos a llamar a los títulos y frases de sus piezas “versos”, toda vez que por haber perdido estos textos el código del poema ya no tiene sentido ni (casi) utilidad.

Real zone se llama la pieza que dice “*Don't even think of poetry here*” [fig. 238]. En *Real zone* se basa Charles Bernstein para escribir «Rogelio López Cuenca and the ordinary» (cit.), texto que ya mencionamos.

Sucedió con la obra *Décret n° 1*, seleccionada para la exposición *Arte contemporáneo en los espacios públicos de Expo'92*, en el marco de la exposición universal de Sevilla 92. Sobre soportes de señalización idénticos a los de la feria de arte, RLC quería camuflar diversos textos que en diversos idiomas trajeran al recinto la conflictividad del mundo exterior, como por ejemplo: “PALÄSTIN / Ische Halle / Sei reizende / Und schweige”, “SAHARAWI / Pavilion / Be charming / Be quiet”, “Big brother is watching you”, “Lasciate ogni speranza, spettatori: questo é uno spettacolo. Tras una ardua negociación en la que se decidió no exponer los carteles más explícitamente políticos como los que referían la ausencia de pabellón de países sin Estado (Sahara, Palestina) finalmente se optó por retirar y almacenar todas ellas durante el tiempo que duró la Exposición. Cf. *Obras*. Granada: Diputación de Granada, 2000; pp. 40-41; pp. 52-57. Un artículo de Lucía Bodas Fernández analiza *Décret n°1* a la luz de Rancière: «Posibilidad de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière», en *Res publica*, 26 (2011); pp. 151-162. URL: <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/respublica/numeros/26/09.pdf>

Palabras de RLC en el trailer de presentación de la exposición *El repartiment* (Centre d'Art La Panera. Lleida, 2012), URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2ZnrIB-bOY>. La publicación de la exposición puede leerse en línea desde la web de RLC: http://www.lopezcuenca.com/textos/el_repartiment.pdf

“No deja, sin embargo, de ser sorprendente que, junto con (y a pesar de) la presencia predominante en la corriente

principal de estas (cada vez más meramente) aparentes marginalidades, ejemplificadas con frecuencia en la reivindicación de los discursos de y sobre lo femenino y la homosexualidad –lamentablemente, la mayoría de las veces, conducidos de un modo mimético respecto a los modelos de éxito en los centros de poder y emisión de las tendencias de moda en el arte contemporáneo internacional, en cuanto a la elaboración formal de las propuestas, y amparados, por lo que respecta al referente temático, en la radical incomunicabilidad de una experiencia esencialista basada en la propia subjetividad autobiográfica (autocompasiva y autocomplaciente por definición)–, llama sobremanera la atención, como decíamos, la absoluta ausencia de un elemento básico en la construcción de nuestra identidad colectiva: el moro.” En *El paraíso es de los extraños*. Málaga: CEDMA, 2003; pp. 21-22.

452 Sobre esta pieza cf. *Bienvenidos*. Granada: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2001.

453 Pegatina 12x10 cm. *Biennale Manifesta 1*, Rotterdam, 1996. En *Obras*, cit; p. 90.

454 Tal es el nombre de la instalación de audio y vídeo que el artista presentó en el Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés, Barcelona), en el año 2002. En Rogelio López Cuenca, *Hojas de ruta*. Cit.; pp. 106-113.

455 Instalación producida por RLC en el año 2006. Consistió en una doble proyección de vídeo sonoro en bucle. *Geografías del desorden*, La Nau Universitat de Valencia (Valencia), Centro de Arte Juan Ismael (Puerto del Rosario, Fuerteventura) y Centro de Historia de la Ciudad (Zaragoza). Id.; pp.70-77.

456 Cf. mi «Bienvenidos (a la Europa fortaleza). El nomadismo verbovisual de Rogelio López Cuenca contra las fronteras». En Diana López Martínez (ed.). *Actas del XI Congreso Internacional de Literatura española Contemporánea*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2010.

457 Del texto «Porno Entender», recogido en Esteban Pujals Gesalí, «La tela del juicio: las artes de Rogelio López Cuenca». *Revista de Occidente*, 129 (febrero 1992); pp. 35-45; pp. 41-42.

458 Compongo el texto a partir de la lectura de las fotografías que se encuentran reproducidas en el catálogo de la exposición de la “3ª Beca Picasso para las artes plásticas” disfrutada por RLC entre 1990-1991: Fundación Pablo Picasso, Museo Casa Natal y Ayuntamiento de Málaga, 1993. Traduzco: ..hasta un punto en el que podemos de hecho afirmar que ya existe suficiente escritura/la escritura es indulgencia egoísta en la noción de la originalidad / confundiendo sentimentalmente las actualizaciones de las reglas del código de la escritura con invenciones / la carga del presente que es ver la lectura como un condición caída, pasiva, aunque entretenida / el lector como yonki / aunque la escritura es en sí misma un tipo de lectura / la lectura del código más cercana a las fuentes comunales de producción lingüística / lo mismo puede decirse de todas las demás artes, todas verbales, nos guste o no.

459 Esta noción no está sólo afirmada por mí, también por el propio RLC: “Mi tránsito de las letras a las artes plásticas no fue una decisión consciente sino más bien una especie de deslizamiento desde un ámbito más conservador, el de la escritura poética, hacia otro no sólo más receptivo a las novedades o a los cruces sino ansioso de ellos... de la planta de anoréxicos a la de bulímicos. De todas formas, me sentía como en un campo de refugiados, con una sensación de provisionalidad que se basaba en la intención de seguir siendo poeta, de considerarme poeta, de la misma manera que Brossa, de decir: el poeta soy yo, la poesía contemporánea es esto... Ahora mismo no me parece ya tan importante: creo que cualquier cosa de interés pasa siempre en las fronteras y que el intrusismo es una de las más saludables actividades y que el florecimiento de “extraños” en los márgenes es lo mejor que le puede pasar a cualquier género” («Lo más interesante pasa siempre en la frontera». Entrevista en *El Cultural*, 02/05/2001. URL: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/850/Rogelio_Lopez_Cuenca)

460 La primera le pertenece al EZLN, es una de tantas frases hermosas y políticamente novedosas enunciadas por el subcomandante Marcos. Fue pronunciada por la mayor Ana María en el discurso inaugural de enero de 1994. La segunda, que presenta también gran atractivo, le pertenece, digamos, al bando contrario: fue enunciada por el periodista Thomas L. Friedman en respuesta a Ignacio Ramonet en una polémica de 1999: “The wretched of the earth want to go to Disneyworld, not to the barricades.”

461 Tomo los términos de un texto de Pujals Gesalí sobre la escritura de RLC: “... hay la convicción de la endemia y la búsqueda de de otros sueños en otras partes: en la agrafía y en la cacografía; en el sismógrafo y en el aerógrafo; en el crucigrama y en el electro-encefalograma.” (*LCR*, cit.; s/p)

462 Id.; s/p.

463 El primero es de Amin Maalouf y da nombre a una muestra de 2001 de la que ya citamos un libro anteriormente. El segundo es de Baudelaire, también citado.

464 *Brixton Hill*, cit.; s/p.

465 *Alien Nation* es el nombre de una exposición de RLC en la galería Juana de Aizpuru de Sevilla, en 1992. *No/w/here*, que juega con 'En ningún lugar', 'Aquí no' y 'Ahora aquí', es un cartel de 60 x 48 cm. que presenta la fotografía de unos refugiados republicanos españoles cruzando la frontera en 1939, y fue mostrado varias veces (cf. *Obras*, cit.; pp. 82-83). *No/w/here* también nombra después una compilación o collage de trabajos de RLC en el hilo de la migración, el exilio y el viaje, expuesta y editada con forma de postales por Tecla Sala (L'Hospitalet de Llobregat, 1997/1998). *Andalucinaciones* es el nombre de una muestra en el Teatro Central de Sevilla y la Biblioteca de Andalucía de Granada en 1997. Y *Malagana* es el nombre de un proyecto de distribución por mail y por postales de diferentes imágenes históricas de Málaga, que tuvo lugar entre 1999 y 2000; cf. la web: www.malagana.com

466 *Home Syndrome* es el título de la exposición en Málaga, en 1993, en la que se mostraban los sintagmas y lexemas de la “casa” sobreimpresos sobre imágenes de todo tipo de hogares (desde el sofá de un *homeless* en la calle, a *La chambre* de Van Gogh, pasando por un campo de refugiados). *Home swept home* es el título de la publicación de iguales coordenadas. Una versión de esta obra que incluye letras de anuncios por palabras y excluye fotografías formó parte del trabajo

expuesto por RLC en la Bienal de São Paulo del año 2002, de cuya publicación, titulada *Astilhãgrafo*, es de donde procede el texto que yo manejo y cito. En seguida daré noticia y referencia de dicho libro, pero quería anotar aquí que es a este texto posterior al que en adelantellamo HSHHS. Por cierto que recientemente se ha reeditado el texto como *Home swept hole* en Barcelona (Ediciones Originales, 2013).

467 Rogelio López Cuenca y Alicia Chillida. Catálogo de exposición en la XXV Edición de la Bienal de São Paulo, Iconografías metropolitanas. Pabellón de España, 23 de marzo a 2 de junio de 2002. Madrid: MAE, Secretaría General para la Cooperación Internacional e Iberoamericana y Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2002.

468 El *poema* está reproducido en la publicación (Id.). De las portadas *a lo soviético* del Vogue puede encontrarse noticia en el prólogo a *Obras* (cit.) escrito por Juan Antonio Ramírez («Un neorrealismo pauperista. La contra-arqueología lingüística de Rogelio López Cuenca»; pp. 11-30) y en el texto de Esteban Pujals Gesalí para *Bienvenidos* (cit.), entre otros.

III. 11

469 Leí el ejemplar en la fantástica traducción al inglés de Jen Hofer, Christian Nagler y Brian Whitener en la editorial Oakland y Philadelphia: Chain Links, 2013. El libro se publicó originalmente en español como *El Imperio de la neomemoria* (Oaxaca: Almadía, 2007).

470 En Catalina Serra, «La calle como lienzo». *Babelia*, 4/8/2001; p. 20. Encontré la noticia de este texto en la tesis de Carlos Miranda Mas: *Fundamentos para un arte invisible. El caso de Word\$ Word\$ Word\$ de Rogelio López Cuenca*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, febrero de 2005; pp. 47-48.

471 Comp. Esteban Pujals Gesalí: “En el contexto español, a comienzos de los ochenta la aparición de grupos de activismo artístico que reactivan la herencia crítica del decenio anterior en relación con el arte del talento marca el fin del monopolio pleno del discurso crítico por parte de los centros de influencia cultural de la izquierda política. La hostilidad que en los 70 habían demostrado estos centros en relación con la cultura artística “fugada” respecto del arte profesional había conseguido, si no anular por completo sus propuestas y el análisis, si sumirlas en la confusión y en el malentendido, hostigándolas y calificándolas de elitistas y burguesas. El vertiginoso abandono por parte de la izquierda española de todos los signos de identidad obrera, acompasado casi exactamente en la cronología con la llamada “reconversión industrial”, modificó drásticamente la percepción de estas cuestiones al hacerlo con respecto a los fenómenos económicos y políticos en el momento en el que el país se abría a la nueva fase, todavía vigente, de liberalismo pleno, de precarización del empleo y de identificación del crecimiento económico con el beneficio empresarial” («El arte de la fuga...», cit.; p.152)

472 *Poemas encadenados* es el nombre del libro que recoge los seis libros escritos por Casariego Córdoba entre 1977 y 1987 además de otros poemas sueltos. Fue publicado en Seix Barral en 2003 (Barcelona). Por cuestiones de tiempo y espacio estos poetas del 80 quedaron fuera del análisis más minucioso del trabajo. Gracias al aviso de Esther Ramón, poeta y especialista en la obra de Pe Cas Cor, pude acceder y disfrutar a la lectura de los *encadenados*.

473 Sobre estos colectivos pueden consultarse los volúmenes 2 (2004) y 3 (2005) de *Desacuerdos* (cit.) especialmente artículos como el de Paloma Blanco («Prácticas colaborativas en la España de los 90», vol. 2, pp. 188-205); además de los artículos de Pujals Gesalí ya citados («El arte de la fuga...» y «La tela de juicio...») y sin citar («Agustín Parejo School: Po-ética de la renuncia». En *Arena Internacional del Arte*, 3 (junio 1989); 60-64). En internet la web que dejó La Fiambrera Obrera en sindominio.net resulta también útil, especialmente a la hora de enterarse de parte de lo que sucedió con aquel proyecto tan complejo que fueron, ya en los dosmiles, Las Agencias.

474 Las formas de las ocupaciones vecinales de Claremont Road (Reino Unido) y el movimiento global *Reclaim the streets* [264] que surgió a partir de éstas podrían ejemplificar a la perfección la confluencia de artes de desobediencia (tomar una calle, manifestarse por las calles) y bellas artes (construir nidos para habitar los árboles, desfilar con bandas de música, hacer derivas). De éstas y otras bellas desobediencias que cruzan los 80 y 90 para dar en la “Ciudad Sol” que apareció en la Puerta del Sol de Madrid en mayo de 2011, da cuenta un libro de Julia Ramírez Blanco recientemente aparecido: *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Cátedra, 2014.

475 De nuevo pueden mirarse los volúmenes de *Desacuerdos* antes mencionados para hacerse alguna idea acerca de estos nombres ya míticos, pero lo mejor es siempre poder acceder a algún ejemplar o copia de un P.O.Box o de un Amano – misión no tan difícil de cumplir si se frecuentan ferias como la del festival de edición independiente EDITA o se hace por conocer a los hacedores de aquello, gente que en muchos casos, como el de Kamen Nedev, sigue vinculado a la cultura ¿de base? madrileña. Fundamental la web de Merzmail: <http://www.merzmail.net/>. Entre octubre de 2013 y enero de 2014 hubo una exposición en el Museo Reina Sofía titulada *Mínima Resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90*, que recogía algunas obras de este archivo: piezas de Preiswert, Estrujenbank, panfletos del colectivo de lesbianas LSD, la famosa acción sobre el SIDA de Pepe Espaliú, etc.

476 Amador Fernández-Savater, Marta Malo de Molina, Marisa Pérez Colina y Raúl Sánchez Cedillo, «Ingredientes de una onda global». En *Desacuerdos*, cit., vol. 2 (2004); pp. 206-224; p. 217 (el subrayado es mío). Copio otra cita del texto donde se dan ejemplos de dispositivos de esta línea genealógica de prácticas estéticas normalmente inventadas en momentos de crisis, por lo que tiene de clarificadora y pertinente para la descripción del paradigma: “Todos ellos resuenan también en la medida en que se inscriben en esos momentos excepcionales de movilización y conflicto que la Historia pacificada del positivismo quisiera erradicar de la memoria de hombres y mujeres: en la brecha de la revolución rusa, el tren de Medvedkine; en la brecha del Berlín convulso de los años veinte, los fotomontajes de

Heartfield, los coros obreros de Eisler, el teatro de Brecht; en la brecha del 68, los grupos de cine-acción; en la brecha del 1977 italiano, la voz de Radio Alice” (p. 216)

Comp.: “Hacia la segunda mitad de la década de los noventa se observa una proliferación de proyectos editoriales marginales y el florecimiento de una cultura del fanzine en un sector radical de la vanguardia artística y poética cuyo fin principal es la diseminación rápida y de bajo coste del trabajo realizado por una amplia base de creadores individuales y colectivos. Los formatos y métodos de distribución que adoptan estos proyectos se asemejan a los hasta entonces utilizados por el cómic contracultural y la música underground [...] Este fenómeno se apoya en una tradición de autoedición, frágil pero continua, que nunca llega a desaparecer, vinculada a los grupos de poesía visual que vivieron su momento álgido a comienzos de los 70, y se liga también al arte postal, o *mail art*, que tuvo algunos momentos brillantes en España en las dos décadas siguientes [...]” («Redes poéticas II: el fin del milenio», vol. 3 (2005), pp. 311-325.)

Desde la Universidad de Bellas Artes de Cuenca, José Antonio Sarmiento. Desde Sevilla, Pablo del Barco y Rafael de Cózar. Desde Mérida, Antonio Gómez. Desde Málaga, la revista Corona del Sur. Desde Moguer y Mérida, Antonio Orihuela. En Vitoria, la revista *Texturas* dirigida por Ángela Serna. En Valencia, Nel Amaro. En Madrid, *Delta Nueve* de Rodolfo Franco y Benito del Pliego; o el zine *EXPERIMENTA. Phayum* en Benicarló. Etc. Etc. Etc. Ninguna exhaustividad es aquí presumida. Al contrario, por no poder abarcar el panorama, prefiero ser escueta en las menciones que hace el texto de este capítulo.

Gracias a Félix Menkar, que es uno de aquellos poetas experimentadores del entorno de Sabater, Minarelli y La Cloaca, tengo en mi poder una cassette de «Las cintas del fin», en cuya carpetilla se anota un sugerente origen para las piezas allí registradas: “Dentro del marco del *Laboratorio Informal de Actividades Diversas*, Xabier Sabater ha creado la *Sección de Investigaciones Sin Sentido*. Proyectos es un resumen de actividades que no pretenden tener nada en común con la música” Espero algún día poder encontrar el tiempo de investigar mejor esta línea que se abrió al final de mi trabajo doctoral, durante un viaje a Valencia en el que conocí a Menkar.

Recordamos aquí que ésta no es nuestra terminología, por motivos suficientemente expuestos, sino una terminología historizada.

Otros autores, como Esteban Pujals Gesalí o Luis Navarro (cf. *Desacuerdos*), fechan en 1994 el año en que toda esta constelación de constructivismos autogestionados entra en estado de aceleración y proliferación, atendiendo a otros factores, de tipo más sociopolítico que formal. O en concreto el espoleo que para las redes underground suponen las celebraciones institucionales de cierta *pax* neoliberal que a sí misma se enunciaba como final de la disidencia o *fin de la historia* (Fukuyama): La Exposición Universal, el quinto centenario del descubrimiento de América, la reunión del Banco Mundial en Madrid. Sea cuál sea la fecha climática del pequeño despertar, es relevante insistir en que durante estos años aumenta exponencialmente el número de fanzines, comienzan en Punta Umbría los encuentros de edición independiente EDITA, crece la autoconciencia de la existencia de una escena underground y, etc.

Polipoesía. Primera antología. Introducción de Enzo Minarelli. Barcelona.

En Barcelona Escoffet comenzó organizando el ciclo *Viatge a la polinèsia* entre 1997 y 2000. Del 2000 al 2004 dirigió el que probablemente ha sido el festival más grande del género *polipoético* sucedido en la península: el festival PROPOSTA (Festival internacional de poesías+polipoesías) en el CCCB. Hay editados catálogos de cada año y un libro-cd recopilatorio de 2004 (Barcelona: proposit). Escoffet ha formado también parte de la programación de los festivales que llevaron a Madrid la ola de experimentación escénica y sonora con la poesía: el festival Yuxtaposiciones (2001-2011) y el Poético festival de la librería Arrebato.

Texto inédito.

Cf. Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Una definición breve del “regimen de las artes” se encuentra en Amador Fernández-Savater, «El artista ya no puede aspirar a ser la conciencia general de la especie», entrevista publicada en el blog del diario *Público* el 26/3/2011: “un conjunto de presuposiciones generales, asociadas a formas institucionales y preferencias no siempre bien reconocidas que orientan las acciones de individuos y grupos apasionadamente interesados en producir configuraciones de materias y palabras, sonidos y arquitecturas destinados a mover (a conmover, a incitar) a otros individuos, a otras colectividades, en virtud de las propiedades de la configuración misma. Simplifico, claro, pero lo esencial está ahí” Cf. dicha entrevista para el resto de citas del párrafo.

Luther Blissett –“un pseudónimo multi-uso que fue adoptado por cientos de personas interesadas en construir la reputación subversiva de un imaginario Robin Hood, elegido como líder virtual de una comunidad abierta que se desarrollaba mediante intervenciones en los medios de comunicación, creación de mitos, escritura subversiva, performances radicales y sabotaje cultural”– nació en Italia y se propagó por la península durante los 90; *suya* es la novela *Q* (1999) y de su *autoría* procede el proyecto Wu Ming, colectivo que ha escrito varias novelas como *54* (2002) y un ensayo en el que puede leerse la política y poética del *sin nombre*. *Esta revolución no tiene rostro. Escritos sobre literatura, catástrofes, mitopoiesis* (Madrid: Acuarela, 2002) Más textos en la web de Wu Ming: <http://www.wumingfoundation.com/english/englishmenu.htm>

IV.

Por ejemplo en «La lógica de la normalización cultural de la democracia española y la tradición de la insuficiencia cultural moderna frente a la temporalidad de crisis» (en prensa). Copio una rápida caracterización del tipo de discurso al que Labrador se refiere y que ejemplifica por extenso: “Recapitulo: el marco interpretativo heredado sobre sillares de

la tradición nacionalista liberal anterior a la guerra civil configuraba a comienzos de los años ochenta un verdadero metarrelato sobre la cultura nacional que a) promulgaba un diferencial negativo *antimoderno* estructural respecto de *las naciones normales*, b) naturalizaba un modelo de referencia (Europa, la Modernidad, sus estéticas, sus epistemologías, vistas como un todo orgánico y, frecuentemente, ahistórico), c) apuntaba un propósito de enmienda (un *programa* intelectual basado en satisfacer esas ausencias), d) negaba la tradición vernácula en tanto que tal (con el *mantra* “en España no ha habido”), e) reconstruyendo apenas algunos de sus sillares, muy particularmente elegidos (Ridruejo, Chávez Nogales, Sánchez Mazas...), y f), finalmente, impedía otros caminos de lectura, obstruía la posibilidad de diálogos diferentes, sostenibles, constructivos, con voces y con archivos de ese pasado, no sólo concluido, sino completamente desterrado”

También considero los libros de Mallo, Mora y Gaona esfuerzos paralelos a este que aquí se presenta, aunque pertenecientes a otra poética y a otra subjetividad generacional. Remito a los textos de crítica y poéticas aparecidos en los últimos años del lado de lo que algunos llaman “poesía de la conciencia”, gente muy comprometida y rigurosa, entiendo yo, con su tarea: vid. en la bibliografía las entradas de Falcón, Escalera Cordero, Orihuela, además del ya citado *Poesía y poder* y los textos de colectivos como La Unión de Escritores del País Valencià o La Palabra Itinerante. De otros textos que consigno en la bibliografía (Bagué, Canteli, Gracia, Lanz, Mayhew...) fui dando cuenta a lo largo del trabajo.

La entrevista tuvo lugar el 3 de junio de 2011, en la casa de Silvia Herberg, gracias a la mediación de la poeta Guadalupe Grande, que también estuvo presente. Agradezco la generosidad y honestidad de Herberg para contarme sobre la obra y la vida de Justo Alejo. Me gustaría continuar con esta línea de investigación en algún otro momento.

«Compulsory homosociality: Charles Olson, Jack Spicer and the Gender of Poetics», capítulo primero de *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics*. Chicago: Chicago University Press, 2003; pp. 28-48.

Id.; p. 35.

“Vemos que se trata de la triple combinación de cuatro palabras (Sonne=sol, Mann=hombre, Mond=luna, Frau=mujer, kind=bebé). Tengamos en cuenta que en alemán *Sonne* tiene género femenino y *Mond* género masculino y que, así, los astros y los seres humanos se relacionan formando, en el primer grupo parejas de géneros diferentes, tanto si se contemplan en sentido horizontal como vertical. En el segundo grupo, la relación genérica masculino-femenina se obtiene contemplándolo en forma de aspa. En el tercero, como en los anteriores, son posibles varias lecturas, que en esencia quedan reducidas a tres: horizontal, vertical y cruzada, lo que establece un intercambio de cualidades que desembocan en la palabra *Kind* (niño), realidad concreta y ajena a cualquier combinación, que parece mostrarse como efecto de la interacción de los astros y la pareja humana” («Situación de la poesía concreta». En Id. Madrid: Libros de la Resistencia, 2013; p. 26)

Cf. Pierre Bourdieu. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2003; en especial, su diagrama del reparto de posiciones y cualidades femeninas y masculinas [269].

Al respecto de las polémicas sobre lenguaje y sexismo que tuvieron lugar en los medios de comunicación mientras esta tesis se redactaba, mi texto preferido es «Norma lingüística e ideología» de Beatriz P. Repes y Paula Pérez Barahona, por señalar este punto al tiempo que proponía una agencia consciente, es decir, creativa o *lenguajeante* para el cambio lingüístico: *Diagonal*, 11/7/2013; <https://www.diagonalperiodico.net/blogs/vidasprecarias/norma-linguistica-e-ideologia.html>.

Pedro Lemebel es un artista y escritor chileno. El manifiesto que cito es muy conocido. Se trata de un texto muy crítico con la homofobia de la militancia comunista que Lemebel leyó ante la audiencia de un acto político de izquierdas en 1986, es decir, todavía en dictadura. Apareció en la reunión maquillado, calzado con tacones y con la hoz y el martillo pintados en una de sus mejillas. Circula por internet un buen audio del texto; ese audiotexto abría la exposición del MNCARS *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años 80 en América Latina* (octubre 2012-marzo 2013), en la que también se recogían otras performances de Lemebel. En la misma exposición podía escucharse el audio del texto más famoso de Néstor Perlongher, «Cadáveres» (1987). Perlongher militó en el Frente de Liberación Homosexual. Sus *Poemas completos* pueden leerse en una edición de 1997 en la editorial Seix Barral.

El poema se titula «An American Poem» y es también muy conocido: New York: Semiotext(e), 1991; pp. 13-17.

Ocaña fue una artista, anarquista y “libertataria”, según sus propias palabras ante los miles de congregados en los Encuentros Libertarios que tuvieron lugar en el Parque Güell en 1977. El Nazario era dibujante de cómic, y el Camilo, una “persona andaluz” que se “disparató por la infama” (como dice en el programa de *La Edad de Oro* de homenaje a Ocaña, emitido el 6/10/1983). Los tres eran habitantes del underground barcelonés más transgresor. Una entrevista a Ocaña por Toni Puig, puede leerse en el n° 27 (1/11/1977) de la revista *Ajoblanco* (pp. 21-23).

El poema citado se titula «El gladiolo blanco de mi primera comunión se vuelve púrpura» y pertenece a *Los devaneos de erato*. Valencia: Prometeo, 1980; p.25.

Como los de Rossetti, los de Andreu son poemas en la onda culturalista. El libro de Andreu ganó el premio Adonais el mismo año en que salió publicado el primer libro de Rossetti.

La idea es de Paula Pérez Rodríguez en «*Los versos del eunuco* de Luisa Castro: La desterritorialización del cuerpo y el encuentro amoroso en el discurso» (en prensa)

Por cierto que en el hermoso libro de Heriberto Yépez sobre Charles Olson (*The Empire of Neomemory*, cit.) hay un extenso y denso desarrollo sobre el giro patriarcal que el mito de Edipo escenifica para la cultura griega.

Eva Chinchilla, Mercedes Díaz Villarías, Julia Piera... La lista es larga.

El poema de Olga Novo pertenece al libro *A cousa vermella* (A Coruña: Espiral Maior, 2004; pp. 78-81). En la misma editorial y el mismo año están editados poema y libro de Lupe Gómez (pp. 11-14)

Mejorando lo presente..., cit.; p. 63. Para leer la caracterización generacional, cf. especialmente el epígrafe 0.1: «Poesía y transformación demográfica: retos, posibilidades y limitaciones» (pp. 27-34).

Véase el último libro de Joseba Sarrionandia, sobre el Rif y el País Vasco: *¿Somos como moros en la niebla?* Traducción de Javier Rodríguez Hidalgo. Pamplona: Pamiela, 2012.

Euraca es como se llamó un “seminario de investigación en lenguas y lenguajes de los últimos días del euro” que tuvo lugar en Madrid entre noviembre de 2012 y junio de 2014, en dos sedes principales: Intermediae de Matadero de Madrid y la galería Cruce. Euraca es un dispositivo de pensamiento complejo que implica a muchas personas de tendencias y oficios diferentes en la discusión de una serie de textos (mayormente latinoamericanos, casi siempre periféricos, a menudo entre lenguas), que tienen como polaridad fundamental la poesía. Pero no sólo. Parte de la investigación puede observarse, escucharse y mirarse en el blog www.seminarioeuraca.wordpress.com. Una buena introducción a las preguntas del seminario es este video grabado en el MUSAC en febrero de 2014: <http://musac.es/#programacion/programa/?id=1259&from=jornadas>

«Objectivist blues: scoring speech in second wave modernist poetry and lyrics». En *Attack of the Difficult poems*. Cit.; pp. 131-157; p. 133.

The Empire of the Neomemory. Cit.

Por cierto que el libro de Larrea no se publica en España hasta los años 60. Y es una traducción del francés.

La definición es de Charles Bernstein: *poetics is all about changing the current poetics course* («Optimism and Critical Excess (Process)», en *A poetics*, op. cit, 150-178; p. 157)

El concepto es también de Bernstein. Cf. por ejemplo el capítulo «Wreading. Writing. Wresponding» en *Attack of the Difficult poems*, cit., pp. 49-57.

«J(em)accuse» En *Hojas de ruta*. Granada: Museo Patio Herreriano, 2009; pp. 67-69; p. 69.

Sobre crisis, generación, etc., cf. el artículo del 13/11/2013 en *El Mundo* titulado «Antonio Lucas, medalla de cuero». URL: <http://www.elmundo.es/cultura/2013/11/13/528332f061fd3dbb038b4574.html>

Sobre el libro como uno de los textos de la crisis, cf. por ejemplo el artículo de Javier Rodríguez Marcos en *El País* (31/5/2014): «¿Libros para cambiar el mundo?» URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/28/babelia/1401279727_646842.html

María Salgado y Esteban Pujals Gesalí, «No es el fin de la expresión. Entrevista a Kenneth Goldsmith». En *Diagonal*, 172 (12/27 abril, 2012). URL: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/no-es-fin-la-expresion-sino-la-obsesion-con-sea-tuya.html>

Cit. ; p. 17

Lenguajear es inventar lengua en las variadísimas lenguas que una maneja y a la que a una manejan. Es un término de uso activo dentro del Seminario Euraca.

Cit.

“Othra” es uno de los nombres de personaje que construyen el *Adrift's Book* de Sayak Valencia (Badajoz: Aristas Martínez, 2012). Lo que este libro relata es nada menos que un viaje a través de la construcción (subjetiva y médica) del género, la historia de un(os) cambio(s) de sexo, el relato de las huellas físicas y emocionales que dejan los procesos de asignación y contrasignación... también en palabras que como ésta dan nombre al menos a dos géneros, y a un tránsito entre ellos. Cf. mi reseña para la revista *Nayagua*, n°19 (2013): «Una novela del género de detectives del género». URL: http://issuu.com/juliorreja/docs/nayagua_n19

El “verso libre, la rima o el principio de comprensión” son algunos de esos remanentes del régimen lírico con los que hay que jugar a todo riesgo, incluso a riesgo de no parecer ya poesía, según el lúcido manifiesto extraoficial de la lúcida y sólida poesía de los 90 argentina, escrito por Daniel García Helder y Martín Prieto en 1997 y titulado «Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual». URL: <http://www.elinterpretador.net/32DanielGarciaHelder-MartinPrieto-BocetoN2.html>

Me llamó mucho la atención un artículo de *El País* publicado en los días de la abdicación de Juan Carlos I en el que se narran las palabras de José Hierro al heredero al trono: «Lo que le dijo el poeta al príncipe» (5/6/2014). URL: http://politica.elpais.com/politica/2014/06/05/actualidad/1401993801_439238.html

Por si hiciera falta anotarlo: desde diciembre de 2010 se encadenaron en diversos países del mundo árabe (Egipto, Túnez, Siria, Yemen, Marruecos) revueltas populares, tomas de plaza masivas y protestas continuadas en el tiempo contra la falta de libertades democráticas, la oligarquía política y la injusticia social agravada por la crisis. La ola de protestas comenzó en Túnez tras el suicidio de un joven vendedor ambulante desesperado porque la policía había confiscado su medio de subsistencia. Un mes después y tras otro suicidio también a lo bonzo, la población egipcia ocupó la plaza Tahrir en protesta contra el gobierno de Hosni Mubarak de modo pacífico y sorprendentemente contagioso para el resto del mundo. El 15 de mayo de 2011 tuvo lugar en Madrid una manifestación muy concurrida que reclamaba una salida social a la crisis y un cambio profundo de los mecanismos de participación política existentes, “una democracia real”. Al término de la manifestación varios cientos de personas cortaron Gran Vía y Preciados y unas cuantas decenas decidieron acampar en la Puerta del Sol para protestar por las detenciones ocurridas a lo largo de la marcha. La asamblea general convocada por los acampados el lunes 16 contó con centenares de participantes; el desalojo posterior, de madrugada, motivó que el martes 17 en la Puerta del Sol se concentraran miles de personas en repulsa y creciera de forma exponencial el tamaño de la acampada. Nuevas acampadas proliferaron en otras plazas

dentro y fuera del estado. La toma la Puerta del Sol por la ciudadanía duró un mes, tras el cual la Asamblea General decidió continuar la actividad política en los barrios y las calles. Creo que no es exagerado afirmar que a día de hoy seguimos habitando la ruptura cultural abierta en aquellos días.

523

Cf. «Alain Badiou y el 15-M: una modificación brutal de la relación entre lo posible y lo imposible». Traducción de Álvaro García-Ormachea de la sesión del 25/5/2011 del seminario de Alain Badiou *Que signifie «changer le monde»?* (2010/2011): http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/10-11.htm#_ftnref21). Tomado del blog de Amador Fernández-Savater en el diario *Público*: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/636/alain-badiou-y-el-15-m-una-modificacion-brutal-de-la-relacion-entre-lo-posible-y-lo-imposible>. Por cierto que si se lee el inicio de la sesión, Badiou comienza hablando del lenguaje de la poesía y del lenguaje matemático como bordes de la lengua; y dice que el acontecimiento siempre termina por extraer su nominación de un registro de lengua que, aunque particular, es tendido poéticamente, en el sentido de que busca hacer decir a la particularidad otra cosa que la que puede decir: “L'événement finit donc toujours par emprunter sa nomination à un registre de la langue qui, quoique particulier, est tendu poétiquement, au sens où il cherche à faire dire à la particularité autre chose que ce qu'elle peut dire”. Ejemplifica este movimiento de extracción con los nombres florales de revoluciones: la revolución de los “claveles” y las “primaveras” árabes.

V.C.O.L
ECCCIÓN
NANAL
ÍRICA:
INDEX

COLECCIÓN ANALÍRICA: INDEX

Este index es un mapa de navegación bibliográfica a través de la Colección Analítica. Consigna la referencia de todas las obras citadas por orden de aparición. El número que asigna a dichas obras sirve por un lado para ordenarlas y, por otro, para localizarlas o bien en el papel impreso o bien en el archivo del *tumblr*: www.elmomentoanalirico.tumblr.com

[1] Todas las entradas del index están numeradas igual en el papel que en el *tumblr*

[2] En gris consignamos las obras citadas que no aparecen ni en el papel ni en el *tumblr*

(fig.) indica que la figura está impresa en el papel. Si lo que se reproduce es sólo un fragmento o detalle de la pieza, la figura completa puede ser consultada en el *tumblr*

Sólo se incluye el número dentro del cuerpo del texto cuando la figura está impresa en el papel [fig. 1] o subida en el *tumblr* [2]. Cuando la figura está simplemente mencionada, no se incluye el número dentro de la frase. Todas las figuras impresas en el papel están también archivadas en el *tumblr*.

(1974) Entre paréntesis dato los textos de la manera más precisa que me ha sido posible. A veces esta datación no se corresponde con la fecha de escritura de la obra sino con la fecha de la publicación que la contiene. La datación de las piezas de AH suele remitir a su publicación en antologías o revistas y no es fácil encontrar en los archivos no originales otra fecha que la que ella misma propone.

ABREVIATURAS

- ACP:** Emmet Williams. *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, 1967.
- AH:** *Artes Hispánicas / Hispanic Arts*. Volume 1, number 3&4 (winter spring 1968). Editada por la Universidad de Indiana. Cito el número de figura y no de página.
- EEL:** José Antonio Sarmiento (ed.) *Escrituras en libertad. Poesía española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y AECID, 2009.
- EP72:** José Díaz Cuyás (ed.) *Encuentros de Pamplona 72. Fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de la exposición. Madrid: MNCARS, 2009.
- IYV:** José Díaz Cuyás (ed.) *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002.
- LEL:** Jesús García Sánchez y Fernando Millán. *La escritura en libertad*. Madrid. Alianza, 1975.
- LOE:** José Antonio Samiento. *La otra escritura. La poesía experimental española (1960-1973)*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- MV:** Museo Vostell. Malpartida, Cáceres.
- O:** Rogelio López Cuenca. *Obras*. Granada: Diputación de Granada, 2000.
- OPI:** Aníbal Núñez. *Obra poética completa*. Vol I. Madrid: Hiperión, 1995.

I.

- (fig.) [G1] Vicente Luis Mora. *Between Text and Art*, 2013
www.pinterest.com/vicenteluis Mora/between-text-art/ :
- [1]_ [#4] Antonius Bui
<http://www.pinterest.com/pin/199776933443985750/>
- [2]_ [#5] Jaume Plensa. *Silent Rain*, 2003
<http://www.pinterest.com/pin/199776933444038661/>
- [3]_ [#1] Charles Bernstein. *VEIL*
<http://www.pinterest.com/pin/199776933444901776/>
- [4]_ [#4] Steve McCaffery
<http://www.pinterest.com/pin/199776933442871504/>
- [5]_ [#7] Jack Kerouac
<http://www.pinterest.com/pin/199776933442964054/>
- [6]_ [#2] Daniel Estock
<http://www.pinterest.com/pin/199776933442568727/>
- [7]_ [#1] Isidore Isou. *Newspapers of the Gods*, 1950
<http://www.pinterest.com/pin/199776933443200613/>
- [8]_ [#4] Pablo Lehmann. s/t
<http://goodmemory.tumblr.com/post/20960088899/elphemere-papercut-pablo-lehmann-undefined>
- [9]_ [2#] Erica Baum. *Dog Ear*, 2009
<http://www.pinterest.com/pin/199776933442727704/>
- [10]_ [#5] Jackson Mac Low. *Drawing-Asymmetry*, 1961
<http://www.pinterest.com/pin/199776933443981479/>
- [11]_ [#5] Enrique Baeza
<http://www.pinterest.com/pin/199776933444034885/>
- [12]_ [#1] Isidore Isou. s/t, 1964
<http://www.pinterest.com/pin/199776933443200612/>
- [13]_ [#3] Stéphane Mallarmé. *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*, 1897.
Premier jeu d'épreuves corrigées.
<http://www.pinterest.com/pin/199776933443436156/>
- [14]_ [#1 - #5] Dan Graham. *Schema*, 1966
<http://www.pinterest.com/pin/199776933442871243/>
- [15]_ [#6] Laurence Sterne. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759-1767
<http://www.pinterest.com/pin/199776933442867964/>
- [16]_ [#2] Fiona Banner
<http://www.pinterest.com/pin/199776933442569468/>
- [17]_ [#5] Jean-Michel Basquiat. 1982
<http://www.pinterest.com/pin/199776933443018669/>
- (fig.) [18] Felipe Boso, «lluvia» (s/f) [LEL, 90] [EEL, 383]
- (fig.) [19] Henri Chopin, «Le poème alphabetique» (1965) [LEL, 142]
- (fig.) [20] Aníbal Núñez, «De la espuma» (1974-1979) [OPI, 298]
Cuarzo. Madrid: Entregas de la ventura, 1981 (1ª edición incompleta). Valencia: Pre-textos, 1988 (edición definitiva)
- (fig.) [21] Luis García Montero, «Canción de aniversario» (1982)
 Álvaro Montero, *Tristia*. Melilla: Rusadir. En Luis García Montero. *Poesía 1980-2005*. Barcelona: Tusquets, 2006; pp. 44-45.
- (fig.) [22] Los Torreznos. *Mis maletas. Dónde están mis maletas*, 2003
 Acción en Coslart 03. Coslada.
 Audio publicado en la revista *La Más Bella*, Física y política (2005); dvd, 2; min. 00:00-1:55
 Cf. también *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos*. Madrid: CA2M, 2014.
- [23] Alvin Lucier. *I am sitting in a room*, 1969
 En ubuweb: <http://t.co/Z8zW06I7pa>

II.

- [24] Gertrude Stein. *Picasso*, 1923
Writings. 1903-1932. New York: The Library of America (99), 1998; pp. 282-284
Grabación de 1934-35 en ubuweb:
http://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Stein/1935/Stein-Gertrude_If-I-Told-Him.mp3
- [25] Guillaume Apollinaire, «Il pleut» (1916)
- [26] Joan Brossa. *Pluja*, 1973
Barcelona: Carles Ameller Ferretjans, Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí, Francesc Torres Iturrioz
- (fig.) [27] Francisco Pino, «Letanía» (1970)
Solar. Valladolid: Sever-Cuesta [LOE, 188]
- (fig.) [28] Felipe Boso, «Poema IV» (s/f)
En *Poemas concretos*. Valladolid: La Fábrica, 1994; serie de «Poemas de la lluvia»; pp. 61-74; p. 71
- (fig.) [29] Olga Novo, «29 de xaneiro» (2004)
A cousa vermella. A Coruña: Espiral Maior, 2004; p. 78-81
- [30] Marcel Duchamp. *Trois stoppages étalon*, 1913-1914
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78990
- (fig.) [31] Eton Corrasable (Robert Smithson). «Language to be looked at and/or things to be read» (1967)
Cf. Robert Smithson. *The collected writings*. Berkley, LA: University of California Press, 1996
<http://www.robertsmithson.com/essays/language.htm>
- (fig.) [32] Ignacio Prat, «K (BUQ_E_I)» (1978)(fig. III.4)
Así se hacen las efes. Málaga: Ángel Caffarena, 1978. En *Para ti*. Valencia, cit.; p. 35
- (fig.) [33] Fernando Millán. *La depresión en España*, 1981
5 copias artesanales en 1980-1983. Cito según reproducción en Abreojos, nº2 (octubre 1993)

III.

- (fig.) [34] Esther Ferrer. Entrevista realizada con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona 72. Fin de fiesta del arte experimental*. MNCARS, 2010 [EP72]. DVD; min. 0:50 - 2:35; 14:25

III. 1.

- (fig.) [35] 19/11/1964. Cartón de invitación a la primera acción ZAJ [EEL, 164]
- (fig.) [36] 21/11/1964 Juan Hidalgo interpreta *Piano Music 2* de Walter Marchetti. Primer concierto ZAJ en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de Madrid [EEL, 283]
- [37] Programa del primer concierto ZAJ (1964)
ZAJ. Primer concierto de teatro musical. Edición de José Antonio Sarmiento. Córdoba: Sensxperiment, 2007, s/p
- [38] John Cage. *4:33*, 1952
- [39] Ramón Barce. *Ejemplo de impulsos* [ZAJ. Primer..., s/p]

- [40] Juan Hidalgo. *A letter for David Tudor* [ZAJ. Primer..., s/p]
- [41] Walter Marchetti. *Ailanthus* [ZAJ. Primer..., s/p]
- [42] Juan Hidalgo. *Recorrido japonés* [ZAJ. Primer..., s/p]
- [43] Ramón Barce. *Abgrund, Hintergrund* [ZAJ. Primer..., s/p]
- [44] John Cage. *Variations IV*, 1963
- [45] Carta de Ramón Barce a Walter Marchetti y Juan Hidalgo (1969)
En *Revista de letras*. Universidad de Puerto Rico en Mayagüey, 3 (septiembre)
- [46] Dick Higgins. *A ZAJ sampler*, 1967
- [47] Lucy Lippard. *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, 1978
- [48] Emmet Williams. *An Anthology of Concrete Poetry*, 1967
- [49] Mary Ellen Solt. *Concrete Poetry: A World View*, 1968
- [50] Gabriel Celaya. *Campos semánticos*, 1971
Zaragoza: Javalambre
- [51] «ZAJ. Un extraño concierto». Película documental para el NO-DO del concierto de Max Neuhaus y Juan Hidalgo en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo y en la Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Telecomunicaciones, UCM, 27 de noviembre y 6 de diciembre de 1965.
<https://www.youtube.com/watch?v=awRzCQ6GwzM> [EEL, dvd; 3: 21]
- [52] «Vanguardia experimental en Madrid», n° 193 (1965) [Zaj. Primer..., s/p]
- [53] Martín Prieto, reseña para el diario *Arriba* (14/2/1967) [EEL, 275]

III.2.

- [54] Enrique Uribe, Miguel Lorenzo y Franciso Zabala et al, “trabajo de investigación en el lenguaje que sirva de base para la experimentación poética” en el Centro de Cálculo. *Desacuerdos*. Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, Vol. III (2005); pp. 39-42

III.3.

- [55] Pere Gimferrer, «Cascabeles» (1966)
Arde el mar. Barcelona: El Bardo; pp.16-18
- (fig.) [56] José María Álvarez, poética en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)
En *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península 2001; p.111

III. 4

- [57] José-Miguel Ullán. *Funeral mal*, 1972-1985
La serie comprende los poemarios *Alarma* [1975], *Adoración* [1972], *Ardicia* [1972], *Acorde* [1974], *Asedio* [1975], *Anular* [1975] y *Almarío* [1982]
- [58] José-Miguel Ullán. *Alarma*, 1976
Madrid: Trece de nieve. Uso la edición del libro dentro de *Ondulaciones. Poesía reunida*. Al cuidado de Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008; pp. 213-267.
- [59] José-Miguel Ullán. *Ni mu*, 2002

- [60] Justo Alejo, «LOS eneADAS» (1972)
monuMENTALES rebajas. Valladolid: Librería Anticuaria Relieve, “cuando más viejo es el año 1971”; s/p. En *Poesía*. Edición, prólogo y notas de Antonio Piedra. 2 vol. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1997; p. 344
- [61] Justo Alejo, «deterGENTE CIVILización militAR» y «decliNADA REALIDAD» (1972)
monuMENTALES rebajas. Valladolid, cit.; s/p. En *Poesía*. Cit.; pp. 310-311
- [62] José-Miguel Ullán. «II» (“Estripa / terrones / Paco...” (1965)
El jornal. Salamanca: Vitor. En *Ardicia. Antología poética, 1964-1994*. Edición de Miguel Casado. Madrid: Cátedra, 1994; p. 167
- [63] José-Miguel Ullán. «Parada y fonda» (“La Tarara tiene / un higo en el culo ...”) (1970)
Mortaja. México: ERA. En *Ardicia*, cit.; pp. 200-201
- (fig.) [64] José-Miguel Ullán, «III» (1970)
 Sección «Ficciones» de *Mortaja*. Cit. En *Ondulaciones. Poesía reunida*. Edición de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008; p. 66
- [65] José-Miguel Ullán. «VIII» (“con sabañones / y carranca ...”) (1972)
Maniluvios. Barcelona: El Bardo, 1972. En *Ardicia*, cit.; pp. 230-231
- (fig.) [66] José Hierro, «Requiem» (1957)
Cuanto sé de mí. Madrid: Agora, 1959 (2ª ed.); pp. 31-35
- [67] Yoko Ono. *Painting to hammer a nail in cross version*, 2000 [MV]
- [68] Wolf Vostell. *¿Por qué el proceso entre Jesús y Pilatos duró solamente dos minutos?*, 1996-1997 [MV]
- [69] Wolf Vostell. *Fluxus Buick Piano*, 1998 [MV]
 Cf. *Museo Vostell Malpartida*. Catálogo de la colección Wolf y Mercedes Vostell. Mérida: Junta de Extremadura, 2003; pp. 76-79
- [70] Walter Marchetti, *Pianoforte luminoso*, 1989 [MV]
- [71] Walter Marchetti, «Música para piano número 4» (1968)
Arpocrate seduto sul loto. Madrid: ZAJ; s/p
- [72] Juan Hidalgo. *Música vacante para un piano vacante*, 1962
- (fig.) [73] Justo Alejo, «No PASTemos la Historia, hagámosla» (1972)
monuMENTALES rebajas. Cit.; s/p. En *Poesía*. Cit., 1997; p. 313
- [74] Ana María Moix. *No time for flowers*, 1971
- [75] Antonio Martínez Sarrión. *Teatro de operaciones*, 1967
- (fig.) [G2] Gradiente 2:
- [76] José-Miguel Ullán, «II» (1972)
Maniluvios. Cit.; p. 18
- [77] José-Miguel Ullán. «La siesta enajenaba a las escosas eran tresmil a...» (1979)
Soldadesca. Valencia: Pre-textos; p. 39
- [32] Ignacio Prat, «K (BUQ_E_I)» (1978)
- [78] Fernando Millán, «el párvulo pes-me que emerge al fin-molesta su reposo-fera donde» (1970)
Textos y Antitextos. Madrid: Parnaso 70; s/p
- [58] José-Miguel Ullán, «supresión-es la acción-esencial...» (1976)
Alarma. Cit.; p. 258
- [33] Fernando Millán. *La depresión en España*, 1981

- (fig.) [79] Eduardo Hervás, «Enseñanzas del motor de la lectura de Intervalo en mayo 72» (1972) *Intervalo (1968-1972)*. Valencia: Fomento de Cultura. En *Obra poética*. Edición de Rafael Ballester Añón. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1994; pp. 90-104; p. 98, p. 99 y p. 102
- [80] Leopoldo María Panero. *Teoría*, 1973
- [81] Eduardo Hervás. *Emergencia*, 1971
- [82] Mariano Antolín Rato. *El carácter de la escritura china como medio poético*, 1977
Madrid: Visor, 1977. Traducción y prólogo
- [83] Fernando Merlo, «COTRÁS», «OSTOFE» y «MATRAZA» (1970-1972)
Escatófago (1968-1972). Córdoba: Amigos del autor, 1983 (1ª edición). Cito según la segunda edición con introducción de Federico Ortés en Madrid: Libertarias, 1992; pp. 67-70. Hay una tercera edición con introducción de Pedro Roso en Málaga: Centro cultural de la Generación del 27, 2004
- [84] Ignacio Gómez de Liaño, «Situación en España» y antología de textos de poesía experimental (1971)
El Correo de las Artes (26/12/1971)
- [85] Ignacio Gómez de Liaño, serie de artículos sobre poesía experimental
El Correo de Andalucía (20/12/1970, 2/1/1971, 9/1/1971)
- [86] Antonio Colinas, «Barcarola» (1969)
Preludios a una noche total. Madrid: Rialp; p. 21
- (fig.) [87] Antonio Martínez Sarrión, «Floristería en día no feriado» (1970)
Pantas para conjurados. Barcelona: El Bardo; pp. 34-35
- (fig.) [88] Ignacio Prat, «Se ha comparado la vida humana» (1967)
Para ti. Valencia, cit.; p. 104
- [89] Fernando Merlo, «Pena para mi coño», «Homenaje a García Baena», «Llegado a este punto...» (1970-1972); «A sus venas» y «Oasis» (1981)
Escatófago, (1968-1972). Cit., 1992; respectivamente: pp. 55, 62, 88, 87, 125-126
- (fig.) [90] Fernando Merlo, s/t (1970-1972)
Escatófago, (1968-1972). Id.; pp. 100-101
- (fig.) [91] Ignacio Prat, «BOSTON» (1982)
Para ti-Contra ti. Granada: Los pliegos de Barataria. En *Para ti*. Valencia, cit.; p. 63
- (fig.) [92] Ignacio Prat, «SAGESA» (1971)
Para ti. Valencia, cit.; p. 138
- [93] Ignacio Prat, «Del aire hermoso (traducciones)» (1980)
Para ti. Málaga: Ángel Caffarena. En *Para ti*. Valencia, cit.; p. 50
- [94] Ignacio Prat, «Contra ti» (1980)
Para ti-Contra ti. Granada: Los pliegos de Barataria, 1982. En *Para ti*. Valencia, cit.; pp. 161-166
- [95] Ignacio Prat, «La página negra. (Notas para el final de una década)» (1981)
Conferencia. Publicado en *Poesía*, 15 (1982); pp. 115-122

III. 5.

- [96] Eugen Gomringer. *Konstellationen*, 1953
- (fig.) [97] Pere Gimferrer, «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (1966)
Arde el mar. Barcelona: El Bardo; pp. 13-15
- (fig.) [98] Fernando Millán, «Mano que clama» (1970) [EEL, 336]
Textos y Antitextos. Madrid: Parnaso 70; s/p

- [99] Décio Pignatari, «Beba Coca Cola» (1957) [LEL, 54]
 [100] Eugen Gomringer, «Silencio» (1954) [LEL, 110]
 [101] Julio Campal, Eusebio Sempere, Cristóbal Halffter, proyecto de “una escultura-máquina con música electrónica y poesía concreta para en el hall de la sede en Madrid de IBM” (1967) En merzmail: <http://www.merzmail.net/jucampal.htm>
 [102] Ángel Crespo y Pilar Gómez-Bedate, «Situación de la poesía concreta» (1963) *Revista de cultura brasileña*, nº5. Reedición en *Situación de la poesía concreta*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2013; pp. 23-79

- (fig.) [G3A] Gradiente 3A:
 [103] Mathias Goeritz, «The Golden Message» (1965) [AH, 90]
 [104] B. P. Nichol, «Blues» (1966) [AH, 113]
 [105] Ronaldo Azeredo, «velocidade» (1957) [AH, 24]
 [106] Jiří Valoch, «Homage to Ladislav Novák» (1966) [AH, 53]
 [107] Seiichi Niiikuni, “kawa-sasu” [ACP]
 [108] Ian Hamilton Finlay, “acrobats” (1964) [ACP]
 [109] José Luis Castillejo, «Censo de vacuidades» (1967)
 En *La caída del avión en terreno baldío*. Madrid: ZA]; s/p
 [110] Pierre e Ilse Garnier, «Text for a building» (s/f) [AH, 68]
 [111] Herminio Molero, “ventanaviento” (s/f) [AH, 99]
 [112] Ernst Jandl, “a-ö” (1964) [ACP]
 [113] Stephen Bann, «Dominikus Zimmermann» (1964) [ACP]
 [114] Ivo Vroom, “homage à mondriaan” (1966) [AH, 79]
 [115] Eduardo Scala, “Homero”.
Retratos, 2000
- (fig.) [G3B] Gradiente 3B:
 [116] Jesús García Sánchez, «Gemido» (original) [LEL, 107]
 [117] José Lupiáñez, «Poética I»
 En Alfonso López Gradolí. *Poesía visual española. Antología incompleta*. Madrid: Calambur, 2007; p. 226
 [98] Fernando Millán, «Mano que clama» (1970)
 [118] Chema Madoz, 'un sol' y 'un avión'
 [119] Alain Arias-Misson, «A “found” poem» (1966) [ACP]
- (fig.) [G4] Gradiente 4:
 [120] Ernst Jandl, “film” (1964) [ACP]
 [121] Ian Hamilton Finlay, «3 happenings» (1965) [ACP]
 [122] Ladislav Novák, «Kámen Mudrců» (s/f) [AH, 47]
 [123] Jackson Mac Low, «Jail Break» (1966) [ACP]
 [124] Emmet Williams, “Do you remember” (1966) [AH, 121]
 [125] Enrique Uribe, “todo o nada” (s/f) [AH, 95]
 [126] Enrique Uribe, “me urge la muerte” (1963) [ACP]
- (fig.) [G5] Gradiente 5:
 [117] José Lupiáñez, «Poética I»

- [127] Alfonso López Gradolí. *Quizás Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, 1971
Madrid: Parnaso 70. Textos tomados de la reedición del libro en 2013.
Madrid: Libros del aire:
«Esto es un libro de poemas Una gavilla...» (p. 25)
«En las Horas Largas de Mirarte...» (p. 35)
«En este Instante Se dicen Palabras...» (p. 37)
«... Aquella Habitación...» (p. 38)
«Los finales La sequedad Los pastos amarillos...» (p. 39)
«Mi vida mi “curriculum”» (p. 27)
- (fig.) [128] Amado Ramón Millán, «quizás», «como he como he como he» y «no punto sería punto sin embargo...» (1970)
NNNNO. Madrid: Gráficas San Enrique; s/p
- (fig.) [129] Fernando Millán, «este protervo zas um» (1969)
Este protervo zas. Madrid: Fernando Millán; s/p
- (fig.) [130] Fernando Millán, «en una de y ya la alcantarilla no se detenían» (1969)
Este protervo zas. Cit.; s/p
- (fig.) [131] Liliane Lijn. *Atom Born Beings*, 1962/63
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/ecstaticalphabets/works/atom-born-beings/>
- (fig.) [132] Liliane Lijn. *ABC Cone*, 1965
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/ecstaticalphabets/works/abc-cone/>
- (fig.) [133] José Luis Castillejo, «Barcos» (1967)
La caída del avión en terreno baldío. Madrid: ZAJ; s/p
- [134] Manuel Vázquez Montalbán. *Praga*, 1982
Barcelona: Ocnos
- (fig.) [135] José Luis Castillejo. *La política*, 1968
Madrid: ZAJ; s/p. Textos citados:
“sitios tumbas de soldados desconocidos...”, “el pueblo el ejército el estado...”, “gente extraña intelectuales...”, “todo se ha perdido religión...”, “hombres incoloros grises oscuros hombres...”, “cubrir tapar...”, “juntar y separar (versión judeo-católica)...”, “tres cabezas vietcong cortadas”, “democracia orgánica...”, “siempre vigilados...”, “libertad de los sentidos...”, “una idea de libertad...”, “partidos explotadores. bárbaras esclavitudes...” (i), “legiones de héroes. floraciones de mártires...” (ii), “unos y la moderación...” (iii), “oportunidad (versión uno) ahora...” (iv), “es algo muy gordo no hay...” (v), “complacencia. las cosas son como son...” (vi), “puede puede y no...” (vii), “criptocracia libres...” (viii), “da igual blanco...” (ix), “Morir y por morir...” (x)
- [136] Juan Hidalgo. *Viaje a Argel*, 1967
Madrid: ZAJ
- [137] Francisco Pino. *Solar*, 1970
- [138] Carlos Edmundo de Ory. *Música de lobo*, 1970

III.6.

- (fig.) [139] Guillermo Carnero, «El serenísimo príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera» (1967)
Dibujo de la muerte. Málaga: Librería Anticuaria El Guadalhorce; p. 47
- (fig.) [97] Pere Gimferrer, «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (1966)
- (fig.) [140] Aníbal Núñez, «Hilo a cercén...» (1974)
Casa sin terminar. Mérida: La Centena, 1991 [OPI, 184]
- (fig.) [141] Leopoldo María Panero, «El canto del Llanero solitario» (1973)
Teoría. Barcelona: Lumen. Citado por la edición de Túa Blesa de *Poesía completa* (1970-2000). Madrid: Visor, 2001; pp. 83-11
- (fig.) [142] Cuatro ejemplos de uso del paréntesis en la poesía de AN.
Aníbal Núñez, «Muro» (1974-1979)
Cuarzo. Cit., 1981, 1988 [OPI, 312]
Aníbal Núñez, «Motivo en la cocina» (1974-1979)
Cuarzo. Cit., 1981, 1988 [OPI, 313]
Aníbal Núñez, «IV» (1982)
Trino en estanque. Madrid: Cuadernillos de Madrid [OPI, 325]
Aníbal Núñez, «Frontón» (1978-1985)
Primavera soluble. Valencia: Pre-textos, 1992 [OPI, 371]
- (fig.) [143] Aníbal Núñez, «Dejeneur sur l'herbe» (1974-1979)
Cuarzo. Cit., 1981, 1988 [OPI, 304]
- (fig.) [144] Aníbal Núñez, «Vase à fleurs» (1974-1979)
Cuarzo. Cit., 1981, 1988 [OPI, 298]
- [145] Aníbal Núñez, «Ocupación de invierno» (1974-1975)
Taller del hechicero. Valladolid: Balneario escrito, 1979 [OPI, 218]
- (fig.) [146] Aníbal Núñez, «Lámpara china» (1978-1985)
Primavera soluble. Cit., 1992 [OPI, 377]
- [147] Aníbal Núñez, «La Lección» (1972-1974)
Naturaleza no recuperable. Madrid: Libertarias, 1991 [OPI, 110-111]
- [148] Aníbal Núñez, «(Derribo)» (1974)
Definición se savia. Madrid: Hiperión, 1991 [OPI, 158]
- [149] Pier Paolo Pasolini. *Cartas luteranas*, 1976
Traducción de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella.
Madrid: Trotta
Pier Paolo Pasolini. *Escritos Corsarios*, 1975
Traducción de Juan Vivanco en Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009
Pier Paolo Pasolini. *Mamma Roma*, 1962
Pier Paolo Pasolini. *Accatone*, 1961
- (fig.) [150] Aníbal Núñez, «Un autobús urbano rumbo al centro» (1967)
29 poemas. Salamanca: Artes gráficas Vitor. [OPI, 28]
- (fig.) [151] Aníbal Núñez, «Arte popular» (1972-1974)
Naturaleza no recuperable. Cit., 1991 [OPI, 90-91]

- [152] Aníbal Núñez, «Salicio vive en el tercero izquierda» (1974)
Definición de savia. Cit., 1991 [OPI, 153]
 [153] Aníbal Núñez, «Sepultura de Ícaro» (1974-1979)
Cuarzo. Cit., 1981, 1988 [OPI, 308]
 [154] Aníbal Núñez, «Mi corazón es un avión perdido...» (1974)
 VII. *Casa sin terminar*. Cit., 1991 [OPI, 183]

(fig.)

- [155] Aníbal Núñez, «Irresistibles ganas de escribir un poema social» (1974)
Figura en un paisaje. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1993 [OPI, 209]
 [156] Aníbal Núñez, «Le Fendeur de Bois» (1974)
Figura en un paisaje. Cit., 1993 [OPI, 202-203]

(fig.)

- [157] Aníbal Núñez, «La muchacha ciega (Millais)»
Figura en un paisaje. Cit., 1993 [OPI, 203]
 [158] Aníbal Núñez, *Estampas de ultramar* (1974)
 Valencia: Pre-textos, 1985. Poemas del libro citados: «Colonización de Australia» [OPI, 125]; «Ofrecióse a mi vista un cuadro encantador» [OPI, 135]; «Dioses y Dioses» [OPI, 134]; «Buena armonía con los caníbales» [OPI, 127-128]; «La caza del tigre no es muy común en Conchinchina» [OPI, 135-136]; «Comentario de un oficial de la marina francesa al monumento a Colón» [OPI, 138-139]; «Saint Johnsbury (en Vermont)» [OPI, 139]; «Con objeto de dotar nuestros museos» [OPI, 137]; «Reunión general junto a los géiseres» [OPI, 144]; «Una casa ambulante, Chicago» [OPI, 132-133]; «Shangai» [OPI, 130-131]; «Medidas de seguridad en el ferrocarril del Pacífico» [OPI, 141-142]; «Para el día de acción de gracias» [OPI, 131-132]

(fig.)

- [159] Aníbal Núñez, «Main Street (Salt Lake City)» [OPI, 136-137] comp. la ilustración de «Main Street (Calle Mayor) en Salt Lake City» reproducida en la edición de *Estampas de ultramar* de Fernando Rodríguez de la Flor y Germán Labrador. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2007; pp. 110-111

- [160] Fuentes textuales decimonónicas de *Estampas de ultramar*:

* *La vuelta al mundo, viajes interesantes y novísimos*. Madrid: Gaspar y Roig, 1864-1972. 6 vol.
 * *Paseo alrededor del globo. El explorador (Biblioteca de viajes)*. Madrid: Enrique Rubiños. El volumen recolecta: *Viaje á la Australia de Monsieur Desiré Charnay. Arreglado al castellano y aumentado con importantes datos de excursiones hechas al interior del país por Adolfo Suárez de Figueroa*; *Exploraciones á los Istmos de Panamá y de Darien en 1876, 1877 y 1878 por M. A. Reclus, Oficial de la marina francesa*; *Viaje ártico del Profesor A. E. Nordenskiöld en el Vapor "Vega" para realizar el paso del Nordeste precedido de una reseña de las anteriores expediciones polares del célebre profesor sueco, y seguido de otra del viaje hecho por el "Vega" desde que se realizó el paso del Nordeste hasta su arribo a Suecia, y de una autobiografía de Nordenskiöld*; *Paseo alrededor del Globo por el Barón de Hubner, «ex-embajador», «ex- ministro» y autor de «Sixto Quinto»*. América; *Paseo alrededor del Globo... Japón*; *Paseo alrededor del Globo... China*.

Casos comparados:

- [161] Aníbal Núñez, «Comentarios de un oficial de la Marina francesa al Monumento a Colón» [OPI, 138-139] comp. *Exploraciones á los Istmos de Panamá y de Darien en 1876, 1877 y 1878 por M. A. Reclus, Oficial de la marina francesa*; p. 9
- (fig.) [162] Aníbal Núñez, «Monumento a Wills y Burke» [OPI, 129-131] comp. *Viaje á la Australia...* Cap. VII; p. 83, col. dcha
- (fig.) [163] Aníbal Núñez, «Relato del Barón de Hubner en la legación de Rusia sobre su sueño de la infancia» [OPI, 133-134] comp. *Paseo alrededor del Globo... China*. Cap. II («Pekín»); p. 24, col. dcha
- (fig.) [164] Aníbal Núñez, «Entradas y salidas» [OPI, 126] comp. *Viaje á la Australia...* Cap. IV; p. 140, col. izqda
- (fig.) [165] Aníbal Núñez, «Osaka» [OPI, 138] comp. *Paseo alrededor del Globo... Japón*. Cap. «Osaka»; p. 90, col. dcha
- [166] Aníbal Núñez, «Tim O'Sullivan. *America's forgotten photographer*» (1974-1975) *Taller del bechivero*. Cit., 1979 [OPI, 224-225]

III.7.

- (fig.) [167] 28/6/1972. Concierto ZAJ en el teatro Gayarre de Pamplona [EP72, 208]
- [168] ETA. Frente Cultural, «Acción cultural» + «Estética y revolución» (CAYC), 1972 [EP72, 200-201]
- (fig.) [169] Hélio Oiticica. *Parangolés*, 1972 [EP72, 248]
- [170] Equipo Crónica. *Espectador de espectadores*, 1972 [EP72, 194-195]
- (fig.) [171] Alain Arias-Misson y la CPAA. *A Madrid*, 1970 [EEL, 173]
- [172] Alain Arias-Misson. Partitura del poema público presentado en Pamplona, 1972 [EP72, 342]
- [173] Lluç Alonso-Martínez, «Me vendo» y «Se vende» (1972)
- [174] Ignacio Gómez de Liaño. *Las constelaciones aéreas*, 1972 [EP72, 334-339]
- [175] Fernando Huici. *Poema de los ahorcados*, 1972
- [176] Carlos Ginzburg. *Denotación de una ciudad*, 1972 [EP72, 164-165]
- [177] Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*, 1965
- [178] Ignacio Gómez de Liaño. *Abandonar la Escritura*, 1968 [LOE, 272-273]
- (fig.) [179] José Luis Castillejo. *The book of i's*, 1969
- [180] José Luis Castillejo. *El libro de las dieciocho letras / The book of eighteen letters*, 1972
- [181] José Luis Castillejo. *El libro de la letra / The book of the letter*, 1973
- (fig.) [182] José Luis Castillejo. *The book of twenty letters*, 1989
- (fig.) [183] José Luis Castillejo. *El libro de la j / The book of j's*, 1999
- (fig.) [184] José Luis Castillejo. *Tlaalatala*, 2001
- [185] Carta de José Luis Castillejo a Clement Greenberg.
Correspondencia entre Clement Greenberg y José Luis Castillejo. *Archivo de José Luis Castillejo. Miscelánea*. Biblioteca del MNCARS
- [186] José Luis Castillejo. *Un libro de un libro. Proyecto para una serie de obras de Escritura no Escrita*, 1977. Cuenca: Taller de ediciones del Centro de Creación Experimental, 1998 [EEL, 310- 313]

- (fig.) [187] José Luis Castillejo, s/t (circa 1972)
La escritura no escrita. Cuenca: Taller de ediciones, Facultad de Bellas Artes, 1996; pp. 100-101; p. 172
- [188] On Kawara. *I am still alive*, 1970's
- [189] Yoko Ono. *Grapefruit*, 1964
Pomelo. Libro de instrucciones de Yoko Ono. Traducción al español. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1970
http://monoskop.org/images/8/83/Ono_Yoko_Pomelo_Un_libro_de_instrucciones_de_Yoko_Ono.pdf
- (fig.) [190] Robert Smithson. *A heap of language*, 1966
- [191] Alberto Corazón. *Plaza Mayor, análisis de un espacio*, 1974
 Cf. *Plaza mayor y otras obras conceptuales de los años 70*. Madrid: Museos de Madrid, 2009
- [192] Simón Marchán Fiz. *Del arte objeto al arte de concepto (1960-1972)*
 Madrid: Alberto Corazón
- [193] Grup de Treball (1973-1975). *Repressió, Repressiu-iva, Repressor*, 1973; *Recorreguts*, 1973; *Anunciamos*, 1973. Cf. Pilar Parcerisas. «Arte y política I: El Grup de Treball», capítulo 13 de *Conceptualismo(s) poéticos/políticos/periféricos en torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007; pp. 231-259
- Cuadernos de Gran de Gràcia
- [194] Josep Mestres Quadreny. *Variacions essencials: violí, viola, violoncel i percussió*, 1972
- [26] Joan Brossa. *Pluja*, 1973
- [195] Salvador Saura. *Estudis per a un dibuix*, 1972
- [196] Francesc Torres. *Ombra: Obscuritat relativa*, 1972
- [197] Carles Ameller. *Cossos Paral·les*, 1973
- [198] Xavier Franquesa. *Cinc Convergències*, 1972
- [199] Jordi Pablo. *Apunts per a l'estudi de les deformacions*, 1972
- [200] Salvador Saura. *Triedre-Angle Recte*, 1972
- (fig.) [201] Xavier Franquesa. *Amidament*, 1973
- [202] Xavier Franquesa. *Posibilidad de angulación visual*, 1972 [EP72, 270-271]
- (fig.) [203] Carles Camps. «En té memoria» «VI» (1972)
Trilogia del tret, p. 16
- [204] Carles Camps. *Sis trets*, 1973
- [205] Santi Pau, «una papallona / és un record simètric» (1972)
Canço; s/p
- [206] Santi Pau y Carles Camps. *L'influx de lynx no altera el conducte*, 1969
- (fig.) [207] Carles Camps, s/t (1974)
La nuu. Contes de l'horitzó. Barcelona: Llibres del mal; s/p
- (fig.) [208] Santi Pau, «pausa» (i), «llum» (ii), «font» (iii) (1975)
Els Jardins de Kronenburg. Barcelona: Llibres del Mal; s/p

III.8.

- (fig.) [209] Alain Arias-Misson. Fotografía de su poema público en los Encuentros de Pamplona, 1972 [EP72, 344-345]
- (fig.) [210] Isidoro Valcárcel Medina. *Estructuras tubulares*, 1972 [IYV, 134-137]
[211] Isidoro Valcárcel Medina. *Relojes*, 1973 [IYV, 140]
[212] Isidoro Valcárcel Medina. *Motores*, 1973 [IYV, 140]
[213] Isidoro Valcárcel Medina. s/t, 1977 [IYV, 154-155]
[214] Isidoro Valcárcel Medina. *Conversaciones telefónicas*, 1973 [IYV; cd, 2]
[215] Isidoro Valcárcel Medina. *136 manzanas de Asunción*, 1976 [IYV, 153]
[216] Isidoro Valcárcel Medina. *La chuleta*, 1991 [EEL, 339]
[217] Isidoro Valcárcel Medina. *Libro transparente*, 1970 [EEL, 396]
[218] Isidoro Valcárcel Medina. *2000 d. de d.c.*, 1995-2000
- (fig.) [219] Isidoro Valcárcel Medina. s/t (1996)
Rendición de la hora. Madrid: Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y el Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002; p. 23 (I) y p. 23 (II)
- (fig.) [220] Merce Cunningham, *Suite by chance (Space Chart Entrance and Exit)*, 1952
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=95749
[221] Gerald Ferguson, *The Standard Corpus of Present Day English Language Usage*, 1968
En Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith (eds). *Against expression. An anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2010; pp. 211-217
[222] Claude Closky. *The First Thousand Numbers Classified in Alphabetical Order*, 1989
En *Against Expression*. Id.; pp. 148-157
[223] Rory Macbeth. *The Bible (alphabetized)*
En *Against Expression*. Id.; pp. 359-369
- (fig.) [224] Walter Marchetti, s/t (1968)
Arpocrate seduto sul loto. Cit.; s/p
- (fig.) [225] Esther Ferrer, «Poema[s] de los números primos»
Cf. Esther Ferrer, *Poema de los números primos. Obra geométrica. La ciudad un espacio para recorrer*. Madrid: Ministerio de Fomento, 2000; pp. 2-16; p. 3
- [226] Isidoro Valcárcel Medina. *Okupa y resiste*, 1987

III.9

- (fig.) [227] Salvador Saura. Obra bajo las cúpulas desinfladas de los Encuentros de Pamplona 1972 [EP72, 271]
- [228] Polémica Grup de Treball vs. Antoni Tàpies, 1973
Antoni Tàpies, «Arte conceptual aquí». *La Vanguardia*, 14/3/1973; p. 13
Antoni Tàpies, ««Arte conceptual aquí»». *La Vanguardia*, 17/3/1973; p. 28
Antoni Tàpies, «Arte conceptual nuevo». *La Vanguardia*, 26/5/1973; p. 30
Pere Portabella, «Art conceptual y Antoni Tàpies». *La Vanguardia*, 19/5/1973; p. 30
Francesc Abad *et al*, «Arte conceptual nuevo». *La Vanguardia*, 7/6/1973; p. 32
Pere Gimferrer, «Implicacions d'un debat». *Serra d'or*, junio 1973; p. 41
J.M. Bonet, «Polémica Tàpies / Grupo conceptual español». *Nueva Lente*, 21/11/1973; pp. 20-25
Grupo Conceptual, «Resposta a formulacions aparigudas». *Nueva Lente*, 21/11/1973; pp. 22-25
- (fig.) [229] Andrés Sánchez Robayna, «La luz (un paso...)» (1981)
Tinta. En Poemas, 1970-1985. Barcelona: Edicions del Mall, 1985; p. 130
- [230] Bob Cobbing, «H Poem» [LEL, 80] [*Mindplay. An anthology of British Concrete Poetry*, 1971]
[231] Oyvind Färlstrom, «Bobbs inhägnad» [LEL, 53] [ACP]
[232] Ian Hamilton Finlay, «Standing poem» [LEL, 214] [*Poëzje in fusie*, 1968]
[233] Dick Higgins, «Grass» (1969) [LEL, 73]
[234] Seiichi Niikuni, «Rain» [LEL, 206] [ACP]
[235] Décio Pignatari, «Man» (1968) [LEL, 102]
- [236] Luis García Montero, «Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi...» (1987)
Diario cómplice. Madrid: Hiperión; pp. 24-25
[237] Luis García Montero, «Life vest under your seat» (1994)
Habitaciones separadas. Madrid: Visor; pp. 44-45
- (fig.) [238] Rogelio López Cuenca, «Don't even think of poetry here» (1990)
Real Zone. [O, 40-41]

III. 10

- (fig.) [239] Rogelio López Cuenca, s/t
Brixton Hill. Málaga: Newman, 1986; s/p
- [240] Brixton, 1986
- [241] Penelope Spheeris. *The Decline of Western Civilization*, 1981
- [242] Rogelio López Cuenca. *LCR*, 1986
- [243] Agustín Parejo School. *Caucus* (1986)
Cf. «El arte de la fuga: modos de producción artística colectiva en España 1980-2000». En Jesús Carrillo e Ignacio Estella (eds.) *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y espacio público en el Estado Español*. Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, 2003 (vol. I); pp. 152-160

- [244] Aníbal Núñez, «El agua más pura» (1972-1974)
Natureza no recuperable. Cit.
- [61] Justo Alejo, «deterGENTE CIVILización militAR» y «decliNADA REALIDAD»(1972)
monuMENTALES rebajas. Cit.

- (fig.) [245] Rogelio López Cuenca. «Namibia libera subito», «Málaga Euskadi da», «Poezia»;
 «Die Kunst is tot! Es lebe die mörderische Kunst der Agustín Parejo School» (1984)
 En Esteban Pujals Gesalí. «Agustín Parejo School: Po-ética de la renuncia».
 Arena Internacional del Arte, 3 (junio 1989); pp. 60-67; p. 67
- (fig.) [246] Internacional Dada-Messe; George Grosz y John Heartfield «Die Kunst is tot!
 Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins» (1920)
- [247] Rogelio López Cuenca. *Du calm, poetry makes nothing happen*, 1994 [O, 65-66]
- [248] Rogelio López Cuenca. *Do not cross, art scene*, 2009 [O, 38-39]
- [249] Rogelio López Cuenca. *Décret n° 1*, 1992
- (fig.) [250] Rogelio López Cuenca. *Que surja el continente*, 1991 [O, 58-59]
- [251] Rogelio López Cuenca. *Benvidos*, 1996 / *Bienvenidos* (1998) [O, 92-93]
- [252] Rogelio López Cuenca. *Euroflag* (1996) [O, 90]
- (fig.) [253] Rogelio López Cuenca. *Europa unida Worldwide*, 1997-1998 [O, 102-103]
- [254] Rogelio López Cuenca. «Schengen Accès Sud» (1998-2000) *No/here* [O, 126]
- [255] Rogelio López Cuenca. «Muntanyenc» (1998) *No/W/here* [O, 98]
- [256] Rogelio López Cuenca. *Poble mon*, 2002
- [257] Rogelio López Cuenca. *Walls. Detrás de nosotros estamos ustedes*, 2006
- [258] Rogelio López Cuenca. *Phone / Poem*, 1991 [O, 42-43]
- [259] Rogelio López Cuenca. *Poem*, 1993 [O, 64-65]
- [260] Rogelio López Cuenca. *s/t*, 1993
 Catálogo de la exposición de la “3ª Beca Picasso para las artes plásticas”. Málaga:
 Fundación Pablo Picasso, Museo Casa Natal y Ayuntamiento de Málaga; s/p
- (fig.) [261] Rogelio López Cuenca. *Home Syndrome / Home swept home*, 1993
 Según la edición en *Astilhãografo* [262]. Recientemente ha aparecido *Home swept hole*.
 Barcelona: Ediciones Originales, 2013
- [262] Rogelio López Cuenca. *Astilhãografo*, 2002
 Catálogo de exposición en la XXV Edición de la Bienal de Sao Paulo, Iconografías
 metropolitanas. Pabellón de España, 23 de marzo a 2 de junio de 2002. Madrid: MAE,
 Secretaría General para la Cooperación Internacional e Iberoamericana y Dirección
 General de Relaciones Culturales y Científicas, 2002. Editado con Alicia Chillida.

III. 11

- [263] Xavier Sabater, «Saba-Sanyo-Casio» (1992)
 Barcelona: Sedicions; pp. 34-35
- [264] Reclaim the streets. Fotografía de Nick Cobbing (1999)
 En Julia Ramírez Blanco. *Utopías artísticas de la revuelta*. Madrid: Cátedra, 2014; p.117
- [265] Luther Blisset. *Huelga de Arte 2000-2001*
<http://www.merzmail.net/vagadart.htm>

IV.

- (fig.) [266] Ángel González, «Para que yo me llame Ángel González...» (1956)
Áspero mundo. Madrid: Rialp
- (fig.) [267] Augusto de Campos, «eis os amantes» (1953)
- [268] Eugen Gomringer, «sonne mann» (1953)
Konstellationen. En *Situación de la poesía concreta*. Cit.; p. 26
- [269] Pierre Bourdieu, «Esquema sinóptico de las oposiciones pertinentes» de *La dominación masculina*.
 Barcelona: Anagrama, 2003; p. 23
- (fig.) [270] Pedro Xisto, «Epithalamium II» (1967) [AH, 21]
- [271] Eugen Gomringer, «avenidas y flores y mujeres» (1953) [AH, 1]
- [272] Pedro Lemebel, «MANIFIESTO (hablo por mi diferencia)» (1986)
- [273] Néstor Perlongher, «Cadáveres» (1987)
<https://soundcloud.com/seminarioeuraca-1/nestor-perlongher-hay-cad>
- [274] Eileen Myles, «An american poem» (1991)
Not Me. New York: Semiotext(e); pp. 13-17
- (fig.) [275] Ocaña, el Nazario y el El Camilo bajando por la Rambla, 1997
 Ventura Pons, *Ocaña: retrat intermitent*, 1978
https://www.youtube.com/watch?v=kqX_sW94J6w
- [276] Ana Rossetti, «El gladiolo blanco de mi primera comunión se vuelve púrpura» (1980)
Los devaneos de erato. Valencia: Prometeo; p. 25
- (fig.) [277] Luisa Castro, “Cuando en la calle todos supieron que me agitaba las faldas...”
Los versos del eunuco. Madrid: Hiperión, 1986; pp. 14-15
- [278] Lupe Gómez, «Autopoética» (2004)
Levantar as tetas. A Coruña: Espiral Maior; pp. 11-14
<http://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2012/10/lupegomezlevantasastetas.pdf>
- (fig.) [279] Mercedes Cebrián, poema 2 de «Población flotante» (2006)
Mercado Común. Barcelona: Caballo de Troya; pp. 79-81
- (fig.) [280] Antonio Lucas, «Crisis» (2014)
Los desengaños. Madrid: Visor, 2014; pp. 16-17
- (fig.) [281] Elena Medel, «Una plegaria por las mujeres solteras» (2014)
Chatterton. Madrid: Visor, 2014; pp. 31-33

VI.BIB LIOG RAFÍA

383 **PRIMARIA**
388 **SECUNDARIA**
393 **ARTE CONTEMPORÁNEO. VANGUARDIAS**
397 **TEORÍA. FILOSOFÍA**

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Corpus de textos

I. ZAJ

- CASTILLEJO, José Luis. *La caída del avión en terreno baldío*. Madrid: ZAJ, 1967.
- . (a) *La política*. Madrid: ZAJ, 1968.
- . (b) *Actualidad y participación. Una filosofía contemporánea*. Madrid: Tecnos, 1968.
- . *The book of i's*. Konstanz: 1969.
- . (a) *The book of eighteen letters*. Madrid: 1972.
- . (b) *Un libro de un libro. Proyecto para una serie de obras de Escritura no Escrita, 1977*. Cuenca: Taller de ediciones del Centro de Creación Experimental, 1998
- . *The book of the letter*. Madrid: 1973.
- . *La escritura no escrita*. Cuenca: Taller de ediciones, Facultad de Bellas Artes, 1996 (1972)
- . *The book of twenty letters*. 1989.
- . *The book of J's (El libro de la J)* Madrid: 1999.
- . *Tlaaalatala*. Madrid: 2001.
- . *Archivo de José Luis Castillejo. Miscelánea*. Biblioteca MNCARS.
- BARCE, Ramón. «España y Zaj. Años 60». Texto inédito de 1985.
- GREENBERG, Clement. «Letters a José Luis Castillejo» [manuscritos]. Norwich, N. Y. : Clement Greenberg, 1981-1983; 13 h. Donación de José Luis Castillejo a la biblioteca del MNCARS, 2008.
- HIDALGO, Juan. *Viaje a Argel*. Madrid: ZAJ, 1967.
- HIGGINS, Dick. *A Zaj sampler*. New York: Something Else Press, 1967
- MARCHETTI, Walter. *Arpocrate seduto sul loto, o sea, principios basicos de la composicion, de su tecnica, de los dias de la semana favorables para componer, del almacenamiento y tratamiento de las ideas y de los 48 tipos fundamentales de composicion, llamado tambien el gran libro de la forma*. Madrid: ZAJ, 1968.
- SARMIENTO, José Antonio (ed). *ZAJ Concierto de teatro musical*. Córdoba: Sensxperiment, 2007.
- VVAA. *Museo Vostell Malpartida*. Catálogo de la Colección Wolf y Mercedes Vostell. Mérida: Junta de Extremadura, 2003.
- ZAJ. *Colección Archivo Conz*. Catálogo de la exposición del archivo de Francesco Conz en el Círculo de Bellas Artes, 2009. Madrid: CBA, 2009.
- ZAJ en la web de la UCLM: <http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/index.htm>

II. Plan culturalista. Plan logófago

- ALEJO, Justo. *Yermos a la espera*. Valladolid: Pliegos de cordel vallisoletanos, 1959.
- . *Alaciar*. Valladolid: Pliegos de cordel vallisoletanos, 1965.
- . *SERojos luNARES (NIMBOS)*. Valladolid: Librería Anticuaria Relieve, 1969
- . *monuMENTALES rebajas*. Valladolid: Librería Anticuaria Relieve, 1972.
- . *Alaciar. monuMENTALES rebajas*. Madrid: Universidad Popular José Hierro del Ayto. de San Sebastián de los Reyes, 2010.
- . *Poesía*. Edición, prólogo y notas de Antonio Piedra. 2 vol. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1997.
- AZÚA, Félix. *Cepo para nutria*. Madrid: Pájaro de papel, 1968.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid: Gredos, 1952 [1ª edición] Citaremos según la 3ª edición aumentada de 1962.
- CARNERO, Guillermo. *Dibujo de la muerte*. Málaga: El Guadalhorce, 1967. Barcelona: Ocnos, 1971.
- . *Ensayo de una teoría de la visión (poesía 1966-1977)*. Madrid: Hiperión, 1983.
- CARVAJAL, ANTONIO. *Tigres en el jardín*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.
- CASTELLET, Josep María, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Barcelona: Península 2001.
- COLINAS, Antonio. *Preludios a una noche total*. Madrid: Rialp, 1969.

- GIMFERRER. *Arde el mar*. Barcelona: El Bardo, 1966.
- . *La muerte en Beverly Hills*. Barcelona: El Bardo, 1968.
- . *Poemas 1963-1969*. Barcelona: Llibres de Sinera, Ocnos, 1969.
- . *Extraña fruta y otros poemas*. Madrid: Visor, 1979.
- HERVÁS, Eduardo. *Obra poética*. Edición de Rafael Ballester Añón. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1994.
- . *Intervalo. Seguido de Emergencia*. Valencia: Fomento de Cultura, 1972.
- MARTÍNEZ SARRIÓN. *Teatro de operaciones*. Cuenca: El Toro de Barro, 1967.
- . *Pautas para conjurados*. Barcelona: El Bardo, 1970.
- . *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid: Hiperión, 1981.
- MERLO, Fernando. *Escatófago (1978-1982)*. Córdoba: Amigos del autor, 1983.
- . ---. Madrid: Ediciones Libertarias, 1992. Introducción de Federico Ortés.
- . ---. Málaga: Centro cultural de la Generación del 27, 2004. Introducción de Pedro Roso.
- MOIX, Ana María. *Baladas del dulce Jim*. Barcelona: El Bardo, 1969.
- . *No time for flowers*. Barcelona: Lumen, 1971.
- NÚÑEZ, Aníbal. *29 poemas*. Salamanca: Artes Gráficas Vitor, 1967.
- . *Fábulas domésticas*. Barcelona: Ocnos, 1972.
- . *Naturaleza no recuperable*. Madrid: Libertarias, 1991.
- . *Estampas de ultramar*. Valencia: Pre-textos, 1985.
- . *Estampas de ultramar*. Edición de Fernando Rodríguez de la Flor y Germán Labrador. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2007.
- . *Definición de savia*. Madrid: Hiperión, 1991.
- . *Casa sin terminar*. Mérida: La Centena, 1991.
- . *Figura en un paisaje*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1993.
- . *Taller del hechicero*. Valladolid: Balneario escrito, 1979.
- . *Alzado de la ruina*. Madrid: Hiperión, 1983.
- . *Cuarzo*. Madrid: Entregas de la ventura, 1981 (1ª edición, incompleta). Valencia: Pre-textos, 1988 (edición definitiva).
- . *Trino en estanque*. Madrid: Cuadernillos de Madrid, 1982.
- . *Primavera soluble*. Valencia: Pre-textos, 1992.
- . *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua. Espacio / Espaço*, separata 1 (1992).
- . *Clave de los tres reinos*. Mérida: Editora regional de Extremadura, 1986.
- . *Primavera soluble*. Valencia: Pre-textos, 1992.
- . *Cristal de lorena*. Málaga: Newman, 1987.
- . *Obra poética*. Edición de Esteban Pujals Gesalí y Fernando R. de la Flor. 2 vol. Madrid: Hiperión, 1995.
- . *Cartapacios (1961-1973)*. Edición, prólogo y comentarios de Fernando Rodríguez de la Flor y Germán Labrador. Cáceres: Libros del Consuelo, 2007.
- PALOMERO, María Pepa. *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. Madrid: Hiperión, 1987.
- PANERO, Leopoldo María. *Así se fundó Carnaby Street*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1970.
- . *Teoría*. Barcelona: Lumen, 1973.
- . *Narciso en el acorde último de las flautas*. Madrid: Visor, 1979.
- . *Poesía completa (1970-2000)*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor, 2001.
- PRAT, Ignacio. *Trenza*. Zaragoza: 1974.
- . *Así se hacen las efes*. Málaga: Ángel Caffarena, 1978. 200 ejemplares en reproducción facsímil.
- . *Para tí*. Málaga: Ángel Caffarena, 1980.
- . *Cuatro poemas. Cuadernillos de Madrid*, nº1 (junio de 1982).
- . *Para ti-Contrati*. Granada: Los pliegos de Barataria, 1982.
- . «La página negra (Notas para el final de una década)». *Poesía*, 15 (1982); pp. 115-22.
- . *Para ti (1963-1981)*. Valencia: Pre-Textos, 1983.
- ULLÁN, José-Miguel. *Maniluvios*. Barcelona: El Bardo, 1972.
- . *Frases*. Madrid: Josefina Betancor, 1975.
- . *Alarma*. Madrid: Trece de Nieve, 5, 1976.
- . *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. Madrid: Alberto Corazón, 1976.
- . *Soldadesca*. Valencia: Pre-Textos, 1979.
- . *Ardicia. Antología poética, 1964-1994*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Ondulaciones. Poesía reunida*. Edición de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008. VÁZQUEZ

MONTALBÁN, Manuel. *Una educación sentimental*. Barcelona: El Bardo, 1967.
---. *Praga*. Barcelona: Ocnos, 1982.

III. Plan concreto

- ARIAS-MISSON, Alain. *Objeto poe(l)ítico. La poesía experimental española*. Exposición coordinada por Estrella DE DIEGO. Catálogo de la exposición. New York: The Spanish Institute, 1989.
- . Utstaellning Information/Perception/Reflexion. Catálogo de la exposición. Sodertalje: 1983.
- BOSO, Felipe. *La palabra islas*. Madrid: Garsi, 1982.
- . *Los poemas concretos*. Valladolid: La Fábrica, 1994.
- . y GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. «Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España». En *Akzente*, 4 (1972)
- CALLEJA, Jose María. *Llibre de les bores*. Mataró: 1981.
- CAMPAL, Julio. *Poemas*. Madrid: Parnaso 70, 1971.
- CRESPO, Ángel y Pilar GÓMEZ-BEDATE. «Situación de la poesía concreta». Separata de *Revista de cultura brasileña*, nº5 (1963), Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil, 1963.
- . *Situación de la poesía concreta*. Reedición del artículo de 1963 junto a «Tendência: poesía y crítica en situación» (1965) y «Cuestiones fundamentales de la poesía praxis» (1966). Madrid: Libros de la Resistencia, 2013.
- ESPINOSA VARGAS, Juan José. *Síntoma de alas*. Pamplona: Euskal Bidea, 1981.
- FERRANDO, Bartolomé. *Texto poético 7*. Valencia: Artes gráficas Ortiz, 1982.
- GOMRINGER, Eugen y Reinhard DÖHL. *Conferencias pronunciadas con motivo de la exposición "Texto Letra Imágenes", del ciclo "Nuevas Tendencias: poesía, música, cine" / organizado por el Instituto Alemán de Madrid y la Cooperativa de Producciones Artísticas y Artesanas en el mes de diciembre del año 1967*. Traducciones de Rafael Vega e Ignacio Gomez de Liaño. Madrid: Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producciones Artísticas y Artesanas, 1968.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. «Abandonar la escritura» (1968). En José Antonio Sarmiento. *La otra escritura. La poesía experimental española (1960-1973)*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990; pp. 272-273
- GRUPO NO. *Hacia una visión objetiva de la poesía n.o. Manifiesto del Grupo N.O. firmado por Miguel Lorenzo, José Antonio Cáceres, Francisco Zabala, Enrique Uribe y Fernando Millán*.
- . *Situación Uno. Esto es una antología de poesía N.O. Aberasturi, Cáceres, Uribe, Díez, Millán, Zabala, Sánchez*. Madrid: Edición de los autores, 1969.
- . *Situación Tres*. Madrid: 1969.
- . *Situación cinco. Poesía n.o*. Madrid : Galería de arte Eurocasa, D.L. 1970
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso. *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*. Madrid: Parnaso 70, 1971.
- , ---. Madrid: Libros del Aire, 2013.
- MADERUELO, Javier. *A vueltas por la espiral*. Madrid: 1975.
- . «La poesía fonética: un arte del siglo XX», *Cuaderno de ADAL*, nº2/3 (1983); 1-16.
- MILLÁN, Fernando. *Este protervo gas*. Madrid: Fernando Millán, 1969.
- . *Textos y antitextos*. Madrid: Parnaso 70, 1970.
- . *Mitogramas (1968-1976)*. Madrid: Turner, 1978.
- . *Prosaes*. Madrid: Garsi, 1980.
- . *La depresión en España* [5 copias artesanales en 1980-1983]. Reproducción en Abreojos, nº2 (octubre 1993)
- . *Ariadna o la búsqueda (1971-73)* Madrid: Información y Producción, 1996.
- . *Documentación sobre poesía visual y sonora en España, 1964-1975*. Donación al MNCARS. 2007. Contiene 56 documentos.
- . y Jesús GARCÍA SÁNCHEZ. *La escritura en libertad: Antología de poesía experimental*. Madrid: Alianza, 1975.
- MONTELLS, José M^a. *La cabellera de Berenice*. Madrid: Parnaso 70, 1971
- PINO, Francisco. *Solar*. Valladolid: Sever-Cuesta, 1970.

RAMÓN MILLÁN, Amado. *NNNNO*. Madrid: Gráficas San Enrique, 1970.
 URIBE, Enrique. *Concretos Uno*. Madrid: 1969.
 VVAA. *Artes Hispánicas / Hispanic Arts*. Volume I, Number 3 & 4 (winter spring 1968).

IV. Plan conceptual

AMELLER FERRETJANS, Carles. *Descripció*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí, Francesc Torres Iturrioz; 1972.
 ---. *Cossos paral·lels*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí, Francesc Torres Iturrioz; 1973.
 BROSSA, Joan. *Pluja*. Barcelona: Carles Ameller Ferretjans, Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí, Francesc Torres Iturrioz; 1973.
 CAMPS i MUNDÓ, Carles. (a) *Trilogia del tret*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí; 1972.
 ---. (b) *Variacions puntuals*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí; 1972.
 ---. *Sis trets*. Barcelona: Carles Ameller Ferretjans, Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí, Francesc Torres Iturrioz; 1973.
 ---. *La nuu. Contes de l'horitzó*. Barcelona: Llibres del mal, 1974.
 ---. *Set poemes del llibre «La Columna» (1969-1970) Edició feta amb motiu de l'exposició de poesia visual (1968-1973) de l'autor. Fundació Joan Miró. Barcelona, 22 d'octubre – 22 de novembre de 1981*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1981.
 CORAZÓN, Alberto. *Plaza Mayor y otras obras conceptuales de los años 70*. Madrid: Museos de Madrid, 2009.
 FERRER, Esther. *El poema de los números primos. Obra geométrica. La ciudad un espacio para recorrer*. Madrid: Ministerio de Fomento, 2000.
 FRANQUESA LLOPART, Xavier. *Cinc convergències*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí; 1972.
 ---. *Amidament*. Barcelona: Carles Ameller Ferrerjans, Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí; 1973.
 GRAU, Jordi Pablo. *Apuntes per a l'estudi de les deformacions*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí; 1972.
 GRUP DE TREBALL. *Polémica con Antonio Tàpies*. 1973
 Antoni Tàpies, «Arte conceptual aquí». *La Vanguardia*, 14/3/1973; p. 13
 Antoni Tàpies, ««Arte conceptual aquí»». *La Vanguardia*, 17/3/1973; p. 28
 Antoni Tàpies, «Arte conceptual nuevo». *La Vanguardia*, 26/5/1973; p. 30
 Pere Portabella, «Art conceptual y Antoni Tàpies». *La Vanguardia*, 19/5/1973; p. 30
 Francesc Abad *et al*, «Arte conceptual nuevo». *La Vanguardia*, 7/6/1973; p. 32
 Pere Gimferrer, «Implicacions d'un debat». *Serra d'or*, junio 1973; p. 41
 J.M. Bonet, «Polémica Tàpies / Grupo conceptual español». *Nueva Lente*, 21/11/1973; pp. 20-25
 Grupo Conceptual, «Resposta a formulacions aparigudas». *Nueva Lente*, 21/11/1973; pp. 22-25
 IGLESIAS DEL MARQUET, Josep. (a) *Les arrels assumptes*. Lo pardal. Barcelona: Agramunt, 1972.
 ---. (b) *Persistència del cercle*. Lo pardal. Barcelona: Agramunt, 1972.
 ---. (c) *Set Postals nord-americanes per a una noia de Barcelona*. Barcelona: 1972.
 ---. *Pintura. Collage. Poigrafia*. Museu de Art Jaume Morera, del 23 de novembre de 2007 al 17 de febrer de 2008.
 MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1972)* Madrid: Alberto Corazón, 1972.
 MESTRES QUADRENY, Josep Maria. *Variacions essencials: violí, viola, violoncel i percussió*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí; 1972.
 PAU, Santi. *Els jardins de Kronenburg*. Barcelona: Llibres del mal, 1975.
 ---. *Cançó*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí; 1972.
 SAURA, Salvador. *Triedre-angle recte*. Barcelona: Carles Ameller Ferretjans, Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí; 1972.
 ---. *Estudis per a un dibuix*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí; 1972.
 TORRES, Francesc. *Ombra: oscuritat relativa*. Barcelona: Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí, Francesc Torres Iturrioz; 1972.

VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro. (a) *Ir y venir de Valcárcel Medina [exposición]: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, (4 octubre-8 diciembre 2003); Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales, (Sala de Verónicas, 10 enero-16 febrero 2003); Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, (Salas del Palacio de los Condes de Gabia, 10 abril-22 junio 2003)*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002.

---. (b) *Rendición de la hora*. Madrid: Fundació Antoni Tàpies, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002.

---. (c) *3 ó 4 conferencias*. León: Universidad de León, 2002.

VVAA. Exposición-Rotor Internacional de Concordancia de Artes (1967. España) Catálogo de la exposición. Obras de: Azeredo, Gomringer, De Campos, Belloti, Furnival, Hamilton Finlay, Sempere, etc. Madrid: Publicaciones Españolas, 1967.

V. La transmisión constructivista en la era postutópica

LÓPEZ CUENCA, Rogelio. (a) *Brixton Hill*. Málaga: Newman, 1986.

---. (b) *LCR*. Málaga: Centro cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, 1986.

---. Katalog zur Ausstellung vom 8 Julio - 12 August 1990 im Rahmen der Reihe «Künstler aus der ganzen Welt». Layout: Rogelio López Cuenca, Thomas Kellein. Kunsthalle Basel, 1990.

---. «No surprise for the gander». En Graeme Murray (ed) *Poiesis. Aspects of contemporary poetic activity*. Edinburg: The FruitMarket Gallery, 1992; 96-97.

---. *Home syndrome*. Málaga: Sala de exposiciones José M^a Fernández, 1993.

---. *Word\$ Word\$ Word\$*. Barcelona: Junta de Andalucía, 1994.

---. *Obras*. Granada: Diputación de Granada, 2000.

---. *Bienvenidos*. Granada: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2001.

---. y Alicia CHILLIDA. *Astilbãografo*. Catálogo de exposición en la XXV Edición de la Bienal de Sao Paulo, Iconografías metropolitanas. Pabellón de España, 23 de marzo a 2 de junio de 2002. Madrid: MAE, Secretaría General para la Cooperación Internacional e Iberoamericana y Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2002.

---. *El paraíso es de los extraños*. Málaga: CEDMA, 2003.

---. *Hojas de ruta*. Granada: Museo Patio Herreriano, 2009.

---. *Home swept hole*. Barcelona: Ediciones Originales, 2013.

LOS TORREZNOS. *Mis maletas. Dónde están mis maletas*. Acción en Coslart 03, Coslada, 2003; Audio publicado en la revista *La Más Bella*, Física y política (2005); dvd, 2. Cf. también el libro de Los Torreznos, *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos*. Madrid: CA2M, 2014.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Contexto histórico, literario y crítico. Poesía y arte en España desde 1960

- ALICIA BAJO CERO. *Poesía y poder*. Valencia: Ediciones Bajo Cero, 1997.
- ÁLVAREZ COBELAS, José. *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)* Madrid: Siglo XXI, 2004.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- BLESA, Túa. *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*. Zaragoza: Cantárida, 1990.
- . *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Colección Trópica, 1998.
- BODAS FERNÁNDEZ, Lucía. «Posibilidad de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière». En *Res publica*, 26 (2011); pp. 151-162, URL: <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/respublica/numeros/26/09.pdf>
- BRINES, Francisco y Francisco NIEVA. «Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda. Discurso leído el día 21 de mayo de 2006». Sevilla: Renacimiento, 2006.
- CAMPAL, José Luis. «Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte». Comunicación de José Luis Campal, presentada en el V Encuentro Internacional de Editores Independientes (Punta Umbría, 7-9 de mayo de 1998). En merzmail. URL: <http://www.merzmail.net/jucampal.html>
- CAMPBELL, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971.
- CANO BALLESTA, Juan. *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- CANTELI VIGÓN, Marcos. *Transitar el parpadeo: Seis poetas españoles*. Tesis doctoral. Department of Romance Studies in the Graduate School of Duke University (Durham, NC), 2008. URL: <http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/591>
- CARNERO, Guillermo. «Cuatro formas de culturalismo». En *Laurel*, 1 (2000). También en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuatro-formas-de-culturalismo-0/html/0029352c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0
- CARRILLO, Jesús e Ignacio ESTELLA (eds.) *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y espacio público en el Estado Español*. Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, 2003 (vol. I), 2004 (vol. II), 2005 (vol. III).
- CASADO, Miguel. «Introducción», en José-Miguel Ullán. *Ardicia. Antología poética, 1964-1994*. Madrid: Cátedra, 1994; 9-150.
- . *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*. Madrid: Hiperión, 1999.
- . (ed.) *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.
- . «Belleza triste del símbolo», en *Mecánica...*; 69-72.
- . *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2011.
- amorro, Julián. Memoria de Aníbal», en Pliegos de poesía Hiperión, 5-6 (1987); 12.
- CHAO, Ramón. «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad». *Triunfo*, 507, XXVII (17-06-1972); 45-6.
- . «José Miguel Ullán o la destrucción». Entrevista. *Triunfo*, 517 (26.08.1972); 44-5.
- . «José Miguel Ullán. En legítima defensa». Entrevista. *Triunfo*, 439 (31.10.1970): 64.
- DE CÓZAR, Rafael. *Poesía e Imagen*. Sevilla: El Carro de Nieve, 1991.
- DE CUENCA, Luis Alberto. «La generación del lenguaje». En *Poesía*, 5-6 (invierno de 1979-1980); pp. 245-51.
- DE FRANCISCO GUINEA, Chema. «La poesía experimental en España. Conversación con Fernando Millán» En *Espéculo. Revista de Estudios literarios de la UCM*, nº 6 (julio/octubre, 1997). URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>
- DÍAZ CUYÁS, José et al. *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de la exposición. Madrid: MNCARS, 2009.
- . «El arte de figurar el tiempo» en Isidoro Valcárcel Medina. *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002; pp. 14-33.
- . «El hecho cotidiano como peripecia». En *Afterall Journal*, nº26 (Spring 2011). URL: http://app.unia.es/dmdocuments/afterall_26_%20josdia.pdf
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco. *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Barcelona: Fundación José Manuel Lara, 2003.
- DÍAZ, Susana. «Del pensar como resistencia en la poética de Aníbal Núñez», en Miguel Casado (ed.) *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008; 112-140.

- DIRSCHEL, Klaus. «*verso Visual. ¿Vicio o virtud de la poesía española?*», en Salvador Montesa (ed.) *Poetas en el 2000. Modernidad y Transvanguardia*. Málaga: Publicaciones del Congreso de literatura española contemporánea, 2001.
- DOCE, Jordi. «El aprendizaje de las venas. Los nuevos nombres: 1975-2000», en Francisco Rico y Jordi Gracia (eds.) *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Primer suplemento 9/1. Barcelona: Crítica, 2000; pp. 261-265.
- D'ORS, Miguel. «Unas notas sobre poética española de los años 80 y 90». *Rilke* 22.2 (2006); pp. 203-222.
- ESCALERA CORDERO, Matías (coord.) *Para la (Re)conquista de la Realidad: La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid: Tierradenadie Ediciones, 2007.
- FALCÓN, Enrique. (coord.) *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife: Baile del Sol, 2007.
- . (coord.) *Once poéticas críticas (en la poesía española reciente)* Madrid: Centro de documentación crítica, 2007.
- . *Las prácticas literarias del conflicto: registro de incidencias (1991-2010)* Madrid: Oveja Roja, 2010.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- FERNÁNDEZ SALGADO, María. «Parece que fue escrito. Fuentes textuales de *Estampas de ultramar* de Aníbal Núñez», en *Voz y Letra*, n° XIX/2 (2008)
- . «Aproximación al tema del escriba», en Tomás Sánchez Santiago (ed.) *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, Homenaje a Aníbal Núñez (2009).
- . «Figuras del héroe y construcción del mito en la obra de Aníbal Núñez: *Estampas de ultramar*», en VVAA. *Heroes, mitos y monstruos en la Literatura española contemporánea*. La Coruña: Andavira, 2009.
- . «Bienvenidos (a la Europa fortaleza). El nomadismo verbovisual de Rogelio López Cuenca contra las fronteras» en Diana López Martínez (ed.) *Actas del XI Congreso Internacional de Literatura española Contemporánea*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2010.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos. «La escritura transparente. Reflexiones sobre una poética experimental», en *Eutopías*, 2ª época, Documentos de trabajo, vol. 148 (1996)
- FERNÁNDEZ, Salustiano. «Veinte años desde la desaparición de un poeta que escribía CANCIONES DE AMOR (a lo Catulo) y algún POEMA DESESPERADO (a lo Baudelaire) o viceversa», *La Mandrágora*, 1, VIII (2007), IES León Felipe-Benavente; 20-22.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador; MALO DE MOLINA, Marta; PÉREZ COLINA, Marisa y SÁNCHEZ CEDILLO, Raúl. «Ingredientes de una onda global». En Jesús Carrillo e Ignacio Estella (eds.) *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y espacio público en el Estado Español*. Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, 2004 (vol. II); pp. 206-224.
- GALLERO, José Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Árdora, 1991.
- GARCÍA MONTERO, Luis. *Poesía, cuartel de invierno*. Granada, Diputación de Granada, 1987.
- GIMFERRER, Pere. «Memoria de Ignacio Prat», en *El País* (29/1/1982).
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *En la red del tiempo (1972-1977)*. Madrid: Siruela, 2013.
- GRACIA, Jordi. «Introducción», en Pere Gimferrer. *Arde el mar*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa, 2001.
- GRAHAM, Helen y Jo LABANYI (eds.) *Spanish cultural studies. An introduction*. New York: Oxford University Press, 1995. Artículos de: DE RIQUER I PERMANYER, Borja. «Social Economic Change in a Climate of Political Inmobilism»; pp. 259-271; DÍAZ, Elías. «The Left and the Legacy of Francoism: Political Culture in Opposition and Transition»; 283-291. DENT COAD, Emma. «Painting and Sculpture: The rejection of High Art»; 299-304.
- HERRERO ÁLVAREZ, Joaquín. *La lírica de Aníbal Núñez*. Tesis doctoral bajo la dirección de la doctora Mercedes López Suárez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006; ISBN: 84-669-2726-3. URL: <http://eprints.ucm.es/tesis/inf/ucm-t28832.pdf>
- INFANTES, Víctor. «La poesía experimental antes de la poesía experimental», *Cuaderno de ADAL*, n°2/3 (1983)
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián. *Los papeles rotos. Ensayos sobre la poesía española contemporánea*. Madrid: Abada Editores, 2004.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)* Sevilla: Renacimiento, 2006.
- JULIAN SMITH, Paul. *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet Television in Spain: From Franco to Almodóvar*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- . *The moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- LABANYI, Jo. «Cinematic city: The Spanish avant-garde, modernity and mass culture», en *Journal of Romance Studies*, Volume 8, Number 2 (Summer 2008); 21-36.
- . «Literary Experimental and Cultural Cannibalization», en Helen GRAHAM y Jo LABANYI (eds.) *Spanish cultural studies. An introduction*. New York: Oxford University Press, 1995; 295-299.
- LABRADOR, Germán. «*Primavera pródiga en cicuta*: parafarmacia, civilización y memoria en la obra poética de

- Aníbal Núñez», en *Literatura actual en Castilla y León. Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea de Castilla y León*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Editorial Ámbito, 2005; 398-405.
- . (a) «Indicios Vehementes. Notas para un archivo cultural de la Transición Española», en *Revista de Occidente*, 299 (abril 2006); 83-98.
- . (b) «Potros de rabia y miel. Algunas notas sobre poesía y drogas en la transición española, a partir del libro *Escatófago* de Fernando Merlo», en *Espacio/Espaço escrito*, 25-26 (2006)
- . (a) *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir, 2008.
- . (b) *Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas*. Tesis doctoral. Departamento de Literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, 2008.
- . (c) «Jóvenes, lectores y poetas en la España de 1970: la biblioteca de Aníbal Núñez». En María Cecilia Trujillo MAZA (coord.) *Lectores, editores y audiencia: la recepción en la literatura hispánica. IV Congreso Internacional de Aleph, Universidad Autónoma de Barcelona, 2-4 de mayo de 2007*. Vigo: Academia de Hispanismo, 2008; pp. 267-73.
- . (d) «Musa locura: Bioliteratura, política y psicoanálisis en la poesía de la Transición española», en la revista en línea *La Literatura del pobre* (17/1/2008). URL: <http://laliteraturadelpobre.wordpress.com/2008/01/17/german-labrador-mendez>
- . «Hartos de mirar sin ver. Éticas de la mirada, políticas del lenguaje y poesía española contemporánea, a partir de un caso de estudio: *Dominios de matiz* (2010) de Juan Pastor». *Estudios humanísticos. Filología*, nº 33 (2011); pp. 113-142.
- . «El gobierno de las cosas del tiempo. La lectura poética del siglo xx español de Manuel Álvarez Ortega y el metarrelato estético-moral de la tradición lírica en España después de 1939». En Special Issue. Manuel Álvarez Ortega. Ed. Juan Pastor. *La manzana poética. Revista de literatura, creación y estudios literarios*, nº 32 (November 2012); pp. 40-102.
- . y Agustina MONASTERIO BALDOR. «Canciones para después de una guerra. Poéticas y políticas de la lírica de la Transición Española entre el underground y la movida», en *El rapto de Europa: crítica de la cultura*, 9 (diciembre 2006); 35-48.
- . y Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR. «El viajero estático», en Aníbal NÚÑEZ. *Estampas de ultramar*. Labrador y R. de la Flor (eds.) Salamanca: Diputación de Salamanca, 2007; 9-56.
- LANZ, Juan José. «Datos para una historia de la poesía experimental en España», en *Zurgai*, junio de 1991; pp. 34-38.
- . *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el periodo 1962-1977*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.
- . «Presupuestos para una teorización de la poesía experimental en España», en *La llama en el laberinto. Poesía y poética de la generación del 68*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1994; 183-200.
- . *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles 1962-1977*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2007.
- . *La poesía durante la Transición y la Generación de la Democracia*. Salamanca: Devenir, 2007.
- LÓPEZ CUENCA. «Lo más interesante pasa siempre en la frontera». Entrevista en *El Cultural*, 02/05/2001
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura. «Propuestas estéticas y políticas en la obra visual de Clemente Padín, Avelino de Araujo y Fernando Millán», en *Hipertexto* 4 (Verano 2006); pp. 99-112. URL: <http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper4Lopez.pdf>
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso. *Poesía visual española (Antología incompleta)* Madrid: Calambur, 2007.
- . *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*. Madrid: Calambur, 2008.
- LÓPEZ MUNUERA, Iván. «Los Encuentros de Pamplona: De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo (I y II)». En *salonkritik.net* (28/10/2009). URL: http://salonkritik.net/09-10/2009/10/los_encuentros_de_pamplona_de.php
- MAINER, José-Carlos y Santos JULIÁ. *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la transición*. Madrid: Alianza, 2000.
- MANCIBO, Juan Agustín. Entrevista a José Luis Castillejo. Madrid, junio 1995. URL: <http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/index.htm>
- MAYHEW, Jonathan. *The twilight of the avant-garde. Spanish poetry 1980-2000*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.
- . *The poetics of self-consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, 1994.
- . «Postmodernism, Culturalism, Kitsch», en *The poetics...*; 108-143.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio. *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- MILLÁN, Fernando. «Abstracción y materialización como proceso. Poesía experimental y arte conceptual en España», en *Escáner Cultural*, nº 50 (mayo 2003), Santiago de Chile; <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html>

- . *Escrito está. Poesía experimental en España*. Exposición: ARTIUM de Álava entre el 30 de mayo y el 20 de septiembre de 2009; Museo Patio Herreriano de Valladolid entre el 18 de enero y el 25 de abril de 2010. Vitoria-Gasteiz: Artium, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa; Valladolid: Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo, D.L. 2009.
- . y Chema DE FRANCISCO. *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Madrid: Árdora, 1998.
- MIRANDA MAS, Carlos. *Fundamentos para un arte invisible. El caso de Word\$Word\$Word\$ de Rogelio López Cuenca*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, febrero de 2005.
- MOÍÑO SÁNCHEZ, Pablo. «¿Queréyslo veer? Miraldo enamorado: Un centón inédito cervantino», en *Voz y letra*, 16 (2005); 201-220.
- MOIX, Ana María. *24 horas con la Gauche Divine*. Barcelona: Lumen, 2002.
- MONEDERO, Juan Carlos. «Nocturno de la transición», en Esteban, Castán y Salvador (eds.), *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Valladolid: Ámbito, 2004; 133-152.
- MONEGAL, Antonio. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- MONLEÓN, José B. (ed.) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Barcelona: Akal, 1995.
- MONTESA, Salvador. *Poetas en el 2000. Modernidad y Transvanguardia*. Málaga: Publicaciones del Congreso de literatura española contemporánea, 2001.
- MORA, Vicente Luis. *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby, 2006.
- . «Aníbal Núñez recobrado». En su blog, 11/5/2008. URL: <http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2008/05/anbal-nez-recobrado.html>
- . *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2011.
- . *Between Text and Art*. Pinterest. 2013. URL: <http://www.pinterest.com/vicenteluismora/between-text-art/>
- MOREIRAS MENOR, Cristina. *Cultura berida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
- MORENO CABALLUD, Luis. «Desbordamientos culturales en torno al 15-M». En el blog de Amador Fernández-Savater Fuera de lugar del diario *Público*, 18/04/2012. URL: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/2169/desbordamientos-culturales-en-torno-al-15-m>
- MURIEL DURÁN, Felipe. *La poesía visual en España*. Salamanca: Almar, 2000.
- . *Hermetismo y visualidad. La poesía gráfica de Eduardo Scala*. Madrid: Visor, 2004.
- . «La neovanguardia poética en España», en *Revista Laboratorio*, N° 0 (otoño 2009). URL: <http://www.revistalaboratorio.cl/2009/04/la-neovanguardia-poetica-en-espana/>
- Nicolás, César (1997). «Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez», en *Ínsula*, 606 (junio 1997); 9-12.
- ORIHUELA, Antonio. *Archivo de poesía experimental. Cronología, 1964-2006*. Málaga: Corona del Sur. 2007.
- . *La voz común. Una poética para recuperar la vida*. Madrid: Tierradenadie ediciones, 2004.
- . (a) *Poesía, pop y contracultura en España*. Córdoba: Berenice, 2013.
- . (b) «Antivanguardia y desencanto en la poesía experimental española». En *La manzana poética. Revista de literatura, creación y estudios literarios*, n° 34/35 (septiembre/noviembre 2013); pp. 55-60.
- . «Ciclo cerrado: La poesía experimental en España (1964-2004)». En Raúl Díaz Rosales y María Rosa Scaramuzza Vidoni (eds.) *Experimental. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3 (2013); pp. 57-111.
- PARCERISAS, PILAR. *Conceptualismo(s) poéticos/políticos/periféricos en torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.
- PARDELLAS VELAY, Rosamna. *El arte como obsesión. La obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80*. Madrid: Verbum, 2009.
- PÉREZ-RODRÍGUEZ, Paula. «Los versos del eunuco de Luisa Castro: La desterritorialización del cuerpo y el encuentro amoroso en el discurso» (en prensa)
- PIERA, Carlos. «Alrededores de Víctor Sánchez Zavala», en *Revista de Occidente*, 196 (1997).
- . «Tercera piedad», en Miguel Casado (ed.), *Mecánica...*; pp. 33-55.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. *Musa del 68. Clave de una generación*. Madrid: Hiperión, 1996.
- . «El taller del hechicero», en Miguel Casado (ed.) *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008; 163-83.
- PUJALS GESALÍ, Esteban. «Agustín Parejo School: Po-ética de la renuncia», en *Arena Internacional del Arte*, 3 (junio 1989); 60-64.
- . «La tela del juicio: las artes de Rogelio López Cuenca», en *Revista de Occidente*, 129 (febrero 1992); pp. 35-45.
- . Prólogo a Rogelio López Cuenca. *Bienvenidos*. Granada: Centro Andaluz de arte Contemporáneo (Colección Mínima n°7), 2001.

- . «La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina», en Isidoro Valcárcel Medina. *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002; 34-49.
- . «El arte de la fuga: modos de producción artística colectiva en España 1980-2000». En Jesús Carrillo e Ignacio Estella (eds.) *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y espacio público en el Estado Español*. Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, 2003 (vol. I); pp. 152-160.
- . «Poesía visual y fonética en la Cúpula desaparecida», en José Díaz Cuyás *et al.* *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de exposición. Madrid: MNCARS, 2009; 306-317.
- . «Isidoro Valcárcel Medina's Constellations». En *Afterall Journal*, nº 32 (Spring 2013)
- . y Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR. «Aníbal Núñez: poética de la lectura», *Los cuadernos del Norte*, 13 (1982); 102-103.
- PUPPO, M^a Lucía. «De ruinas y cristales: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez», en *Revista de Literatura*, 136 (2006); 199-219.
- QUERALT, ROSA. *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: MNCARS, 2005.
- RIBAS, José. *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2007.
- RIVIÈRE, Henar. «*Arpocrate seduto sul loto* de Walter Marchetti», en *El águila ediciones*, 5/10/2009: <http://elaguilaediciones.wordpress.com/2009/10/05/arpocrate-seduto-sul-loto-de-walter-marchetti-por-henar-riviere/>
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. «Aníbal Núñez: estética (y ética) de la mirada», *Ínsula*, 491 (1987); 15.
- . «Aníbal Núñez: El desmontaje impío de la ficción poética», *Ínsula*, 606 (1997); 7-9.
- . «La poética vital de Aníbal Núñez», en Miguel Casado (ed.) *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008; 203-45.
- . *La vida dañada de Aníbal Núñez. Una poética vital al margen de la Transición española*. Salamanca: Delirio, 2012.
- . y German LABRADOR. «Material memoria». Introducción a su edición de Aníbal NÚÑEZ. *Cartapacios (1961-1973)*. Béjar: Ediciones de la Fundación, 2007; 11-24.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín. *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid: Caballo de Troya, 2010.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Dichos y escritos. Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética*. Madrid, Hiperión, 1999.
- RUBIO, Fanny. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra, 1981.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. «Sintaxis tridimensional», *Ínsula*, 606 (1997); 13-14.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo. «Estigma y memoria de los jóvenes de la transición», en E. Silva *et al.* *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito y Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, 2004; 163-79.
- Sánchez Santiago, Tomás. «Poesía: Aníbal Núñez, la estética de la caída», en *Pliegos de poesía Hiperión*, 5-6 (1987); 82-88.
- . «Que es un ritmo el vivir», n Miguel Casado (ed.) *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008; 141-156.
- SARMIENTO, José Antonio. *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*. Madrid: Hiperión, 1986.
- . *La otra escritura. La poesía experimental española (1960-1973)*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- . (ed.) *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Catálogo de la exposición. Madrid: Instituto Cervantes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y AECID, 2009.
- SILES, Jaime. «Aníbal Núñez. Taller del hechicero». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (1981); pp. 359-362.
- . «Sobre la poesía última de Luis Antonio de Villena». En *Ínsula*, 350 (Enero, 1976); p. 12.
- . «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», en *Ínsula* 505 (1989); pp. 9-11.
- SUBIRATS, Eduardo (ed.) *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- TALENS, Jenaro. «Ventriloquias del sentido», n Miguel Casado (ed.) *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008; 185-201.
- TERUEL BENAVENTE, José. *La joven poesía española en el medio siglo*. Tesis doctoral. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1992.
- TORÍO, Ramón. *Retrato de familia (Autobiografía del grupo Simancas)*. Prólogo y notas de Pablo Torío Sánchez. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2010.
- TUSELL, Javier y Álvaro SOTO (eds.). *Historia de la transición (1975-1986)*. Madrid: Alianza, 1996.
- VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro. *Sin Título*, nº1 (1994). URL: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/s1valc>
- VILARÓS, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

VIVES PÉREZ, Vicente. *Aníbal Núñez, la voz inexpugnable*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.

---. (ed.). *La luz en las palabras. Antología poética de Aníbal Núñez*. Madrid: Cátedra, 2009.

VVAA. *Idees i actituds, entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, gener-març de 1992. Catálogo de la exposición. Barcelona: Departament de Cultura, 1992.

VVVAA. *Poesía ante la incertidumbre*. Antología de nuevos poetas en español. Madrid: Visor, 2011.

Arte Contemporáneo. Vanguardias Marco Internacional

ANDREOTTI, Libero y Xavier COSTA (eds.) *Situacionistas. Arte, política y urbanismo*. Barcelona: MACBA, 1996.

--- (eds.) *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: MACBA, 1996.

ANTIN, David. «Wittgenstein among the poets». Reseña de Marjorie PERLOFF, *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. En *Modernism/modernity*, Volume 5, Number 1 (January 1998); 149-166.

AZÚA, Félix. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Navarra: Pamiela, 1992.

BALESTRINI, Nanni. *Blackout*. Traducción de Raúl Sánchez. Madrid: Acuarela, 2006.

--- y Primo MORONI. *La borda de oro (1968-1977). La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*. Traducción de VVAA. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

BANN, Stephen (ed.) *Concrete Poetry. An introduction. Anthology*. London: London Magazine Editions, 1967.

BEE, Susan y Mira SCHOR (eds.). *M/E/A/N/I/N/G. An anthology of artists' writings, theory, and criticism*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

BERNSTEIN, Charles. (a) *Content's dream: Essays, 1975-1984*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1986.

---. (b) «McGann Agonist», en *Sulfur 15* (January 1986). URL: http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_McGann-Agonist.html

---. *A Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

---. (ed.) *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998.

---. *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*. Chicago: University of Chicago, 2011.

---. *Unsettling the Word: Attack of the Difficult Poems (The Aversive Poetics of Estrangement, Disturbance, Expropriation, Abnormality, and the Pataque(e)rical)*. English 795. Spring 2011. Kelly Writer's House, University of Pennsylvania (Philadelphia, US) Textos, lecturas, discusiones, conferencias...: <http://writing.upenn.edu/bernstein/syllabi/unsettling.html>

--- y Bruce ANDREWS (eds.) *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

BERREBY, Gerard (ed.). *Documents relatifs a la fondation de l'internationale situationniste (1948-1957)*. Paris: Editions Allia, 1985.

BÖK, Christian y Darren WERSHELER-HENRY. «Millennial 'Pataphysics': The Postmodern Apocalypse of Science», en *Open Letter 9.7* (1997). URL: http://www.mechanicalbrides.com/bok-henry_millennialpataphysics.html

---. «Epilogue» a su *'Pataphysics': The Poetics of an Imaginary Science*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2002. URL: http://www.mechanicalbrides.com/bok_pataphysics-epilogue.html

CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.

CARAMEL, Luciano. *Arte in Italia negli anni '70*. Milano: Charta, 1996.

CELANT, Germano. *Art povera*. New York, Washington: Praeger Publishers, 1969.

CONTE, Joseph M. *Unending design. The forms of postmodern poetry*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción e introducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2000.

---. *Oeuvres*. Edición de Jean Louis RANÇON. Paris: Gallimard, 2006.

DE CAMPOS, Augusto y Haroldo, y Déco PIGNATARI. «Plano-piloto para poesia concreta». En Noigrandes, 3 (1958)

DE CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press /October Books, 1996.

---. *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Translated by Dana Polan.

- Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 2005.
- DE MICHELIS, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2005.
- DERKSEN, Jeff. *Annihilated time. Poetry and other politics*. Vancouver: Talonbooks, 2009.
- DEXTER SINISTER (Stuart BAILEY, David REINFURT) y Angie KEEFER (eds.), *Ecstatic Alphabets/Heaps of Language* (May 6–August 27, 2012) [catálogo]. *Bulletins of The Serving Library*, #1 (june 2011).
- DRUCKER, Johanna. (a) *The visible word experimental typography and modern art, 1909-1923*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . (b) «Experimental, visual, and concrete poetry: A note on Historical Context and Basic Concepts», en JACKSON, K. David, Eric VOS y Johanna DRUCKER (eds.). *Experimental-visual-concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*. Amsterdam Atlanta, Ga: Rodopi, 1996; 39-61.
- . *The century of artists' books*. New York: Granary Books, 2004.
- . *SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- DUCHAMP, Marcel. *Escritos: Duchamp du signe*. Traducción de Joseph Elias y Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- . *Notas*. Traducción de M^a Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1989.
- DUQUE, Félix. «El adiós de Hölderlin a Grecia», en *Archipiélago*, 37 (1999); 15-28.
- DWORKIN, Craig. *Reading the illegible*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003.
- . «The UbuWeb:: Anthology of Conceptual Writing». En ubuweb, URL: <http://www.ubu.com/concept/>
- . y Kenneth GOLDSMITH. *Against expression. An anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2010.
- EIKHENBAUM, B.M., TINIANOV, J y V. CHLOVSKI. *Formalismo y vanguardia*. Traducción de Agustín García Tirado y Juan Antonio Méndez. Madrid: Alberto Corazón, 1970.
- ERLICH, Victor. *El formalismo ruso*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- FENOLLOSA y POUND. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Visor, 1977.
- FLINT, Henry. «Concept art» (1963). URL: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>
- FOLHA DE SÃO PAULO. «La certeza de a influencia. Coloquio entre Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 568 (octubre 1997); 73-84.
- GARCÍA HELDER, Daniel y Martín PRIETO. «Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual». *Punto de vista*, n° 60 (abril de 1998); pp. 13-18.
- FORD, Simon. *The Situationist International (A User's Guide)*. London: Black dog Publishing, 2005.
- GONZÁLEZ, Yanko. «Qué ves Qué ves Cuando me ves». Entrevista en *Revista 101 Matadero*, 1 (Abril-Mayo 2000) URL: <http://www.letras.s5.com/yg211105.htm>
- FORREST-THOMSON, Veronica. *Poetic artifice. A theory of twentieth-century poetry*. New York: St. Martin's Press, 1978.
- . *Poesía, F, Figura del pensamiento*. Traducción de Raúl Díaz Rosales. Málaga: Puerta del Mar, 2010.
- FRANK, Robert y Henry SAYRE (eds.) *The line in Postmodern Poetry*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press, 2011.
- . *Fidget: Inquieto*. Traducción de Carlos Bueno. Segovia: La uña Ro'Ta, 2013.
- GOLDSTEIN, Ann y Anne RORIMER. *Reconsidering the Object of Art : 1965-1975*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995.
- HARDING, James M. «The simplest surrealist act. Valerie Solanas and the (re)assertion of avantgarde Priorities», en *The Drama Review*, 45, 4 (T 172) (Winter 2001). New York University and the Massachussetts Institute of Technology; 142-162.
- HARRISON, Charles y Paul WOOD. *Art in theory. 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell, 1992.
- HEJINIAN, Lyn. *Mi vida*. Traducción de Pilar Vázquez y Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Colección Inéditos de arte, 2011.
- HEJINIAN, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkley, LA: University of California Press, 2000.
- HIGGINGS, Hannah. *Fluxus Experience*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
- INTERNACIONAL LETRISTA. *Potlacht* [Textos completos de la revista más «Introducción a una crítica de la geografía urbana», «Modo de uso del desvío», «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y acción de la tendencia situacionista internacional»] Traducción de Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, 2002.
- JACKSON, K. David, Eric VOS y Johanna DRUCKER (eds.). *Experimental-visual-concrete: Avant-Garde Poetry since*

- the 1960s. Amsterdam Atlanta, Ga: Rodopi, 1996.
- JARRY, Alfred. *Ubu Roi*, en *Œuvres*. Paris: Robert Laffont, 2004.
- JENNY, Laurent. *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética de las vanguardias francesas (1885-1935)*. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Frónesis, Cátedra, Universidad de Valencia, 2003.
- JORN, Asger. «Pathaphysics: A religion in the making». URL: http://www.ubu.com/papers/jorn_pataphysics.html
- . *Fin de Copenhague* (1957), en Gerard BERREBY. *Documents relatifs a la fondation de l'internationale situationniste (1948-1957)*. Paris: Editions Allia, 1985.
- KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- KELLEIN, Thomas. *Fluxus*. New York, London: Thames and Hudson, 1995.
- KHLEBNIKOV, Velimir. *Antología poética y estudios críticos*. Selección, traducción y presentación de Javier Lentini. Barcelona: Laia, 1984.
- . *Collected Works. Volume III: Selected Poems*. Translated by Paul Schmidt. Edited by Ronald Vroon. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- KOSTELANETZ, Richard (ed.) *The Old Poetries and the New*. Ann Arbor: University of Michigan, 1981.
- . *The Avant-Garde Tradition in Literature*. Buffalo, NY: Prometheus Books, 1982.
- KOSUTH, Joseph. «Art after Philosophy» en Terry ATKINSON *et. al. Art & Language. Texte sum Phänomen. Kunst und Sprache*. Köln: Dumont International, 1972; pp. 74-99.
- KRAUS, Chris. *I love Dick*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.
- . *Where art belongs*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger Publishers, 1973.
- . *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *Les transformateurs Duchamp*. Paris: Editions Galilée, 1977.
- . «Wittgenstein After Wittgenstein», en *Political Writings*. Translated by Bill Readings and Kevin Paul Griman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; 19-22.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Prosas*. Traducción de Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid: Alfaguara («Clásicos», CLXIX), 1987.
- . *Poesías*. Traducción de Francisco Castaño. Madrid: Hiperión, 2006.
- MALLOL, Anahi. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003.
- MARCUS, Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1993.
- MATEJKA, Ladislav y Krystyna POMORSKA (eds.) *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978.
- MCGANN, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- . *The Point Is To Change It: Poetry and Criticism in the Continuing Present*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007.
- . «Radiant Textuality» URL: <http://web.archive.org/web/20051225185652/jefferson.village.virginia.edu/public/jjm2f/radiant.html>
- . «Texts in N-Dimensions and Interpretation in a New Key», en *TEXT TECHNOLOGY*, 2 (2003).
- . y DRUCKER: «Images as the Text: Pictographs and Pictographic Logic». URL: <http://www2.iath.virginia.edu/jjm2f/old/pictograph.html>
- MCNEIL, Legs y Gillian MCCAIN. *Please kill me. The uncensored oral history of punk*. New York: Grove Press, 1996.
- MEYER, Ursula. *Conceptual Art*. New York: Dutton, 1972.
- PERELMAN, Bob. *The marginalization of poetry: Language writing and literary history*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- PERLOFF, Marjorie. «Contemporary / Postmodern: The 'New' Poetry?», en Harry R. GARVIN. *Romanticism. Modernism. Postmodernism*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1980; 171-180.
- . *The poetics of Indeterminacy. From Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- . *Radical Artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- . (a) *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . (b) «Postmodernism and the impasse of lyric», en *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Chicago: Northwestern University Press, 1996; 172-200.
- . (c) «The Word as Such: L=A=N=G=U=A=G=E poetry in the eighties», en *The Dance...*; 215-238.

- . (d) «Afterimages: revolution of the (visible) word», en JACKSON, K. David, Eric VOS y Johanna DRUCKER (eds.) *Experimental-visual-concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*. Amsterdam Atlanta, Ga: Rodopi, 1996; 335-344.
- . *21st-Century Modernism. The new poetics*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2002.
- . *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. Hay traducción al español, por Mariano Peyrou: *El momento futurista*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- . *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- . «Avant-Garde Community and the Individual Talent. The Case of Language Poetry», en su web personal (2004) URL: <http://marjorieperloff.com/articles/avant-garde-community-and-the-individual-talent/>
- . «Conceptualisms. Old and New», en *Parkett* (2007). URL: <http://marjorieperloff.com/stein-duchamp-picasso/conceptualisms-old-and-new/>
- . «Towards a conceptual lyric. From content to context», en *Jacket 2* (July 28, 2011). URL: <http://jacket2.org/article/towards-conceptual-lyric>
- PIERA, Carlos. «Yo literalmente», en *Archipiélago*, 23 (1995); pp. 34-41.
- PLACE, Vanessa y Robert FITTERMAN. *Notes on conceptualisms*. New York: Ugly Duckling Presse, 2009.
- PUJALS GESALÍ, Esteban. *TS. Eliot. Cuatro cuartetos*. Traducción e introducción. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana radical*. Madrid: Gramma, 1992.
- . «The unjustified margins of poetry and Ian Hamilton Finlay's p@st-oral signs», en *A place that is not a place. Essays in liminality and Text (SLL 2)*. Madrid: The Gateway Press, 2000; 47-64.
- . «¿Poesía visual en traducción? El otro “estilo internacional” de 1965». Grupo TLS (eds.), en *Ética y política de la traducción literaria*, Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2004; pp. 265-291
- . «El espejo convexo de John Ashbery en dos tiempos», en *Revisiones*, 05 (2009); 57-71. URL: <http://hdl.handle.net/10171/18462>
- . «Poesía visual y fonética en la Cúpula desaparecida». En José Díaz Cuyás *et al. Encuentros de Pamplona 1972*. Cit.; pp. 306-317
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte incluso*. Madrid: Siruela, 1993.
- RAMÍREZ BLANCO, Julia. *Utopías artísticas de la revuelta. Claremont Road, Reclaim the streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cátedra, 2014.
- . «Santiago Sierra. Del minimalismo al sentimiento de culpa». 16/6/2006. URL: <http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/1345>
- ROUBAUD, Jacques. *Poesía, etcétera: Puesta a punto*. Traducción de José Luis del Castillo Jiménez. Madrid: Hiperión, 1999.
- SCALAPINO, Leslie. *How Phenomena Appear to Unfold*. New York: Litmus Press, 2011.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Mayakovsky and his circle*. Edited and translated by Lily Feiler. Cornwall, NY: The Cornwall Press, 1972.
- SOLT, Mary Ellen (ed.) *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- SPATOLA, Adriano. *Verso la Poesia totale*. Torino: Paravia, 1978.
- STEFAN, Brian Kim. «Veronica Forrest-Thomson and High Artifice». En *Jacket* nº14 (July 2001) URL: <http://jacketmagazine.com/14/stefans-vft.html>
- STEIN, Gertrude. *Writings. 1903-1932*. New York: The Library of America, 1998.
- . *Writings 1932-1946*. New York: The Library of America, 1998.
- . *Botones blandos*. Traducción e introducción de Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Abada, 2011.
- SUBIRATS, Eduardo. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones libertarias, 1985.
- THÉLOT, Jerome. *Baudelaire. Violence et poésie*. France: Gallimard, 1992.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- VICUÑA, Cecilia y Ernesto Livo-Grosman (eds.) *The Oxford Book of Latinamerican Poetry*. New York: Oxford University Press, 2009.
- WALTHER-BENSE, Elisabeth. «The relations of Haroldo de Campos to German concretist poets in particular to Max Bense», en JACKSON, K. David, Eric VOS y Johanna DRUCKER (eds.) *Experimental-visual-concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*. Amsterdam Atlanta, Ga: Rodopi, 1996; 353-366.
- WATTEN, Barrett. *The constructivist moment. From material text to cultural poetics*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.
- WILLIAMS, Emmet (ed.) *An anthology of concrete poetry*. New York: Something Else Press, 1967.
- VALENCIA, Sayak. *Adrift's Book* de Sayak Valencia. Badajoz: Aristas Martínez, 2012.
- WU MING. *Esta revolución no tiene rostro. Escritos sobre literatura, catástrofes, mitopoiesis* Madrid: Acquarela, 2002.

Teoría. Filosofía

- ADORNO, Theodor. «Discurso sobre poesía lírica y sociedad». Traducción al español de Alfredo Brotons de la edición de *Notas sobre literatura* de Rolf Tiedemann [1974]. Madrid: Akal, 2003; pp. 49-67.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción*. Traducción de Flavia Costa e Ivana Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- ALBA RICO, Santiago. «Defensa del sedentarismo andante». Prólogo a *La taberna errante* de G. K. Chesterton. Madrid: Acuarela, 2004.
- . *La ciudad intangible. Ensayo sobre el fin del neolítico*. Hondarribia: Hiru, 2001.
- . «La miseria de la abundancia». En *Rebelión*, 24/4/2004. URL: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=30285>
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México, Madrid: FCE, 1983.
- . *Figura*. Traducción de Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos. Madrid: Trotta, 1998.
- BARTHES, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.
- BADIOU, Alain. «Alain Badiou y el 15-M: una modificación brutal de la relación entre lo posible y lo imposible». Traducción de Álvaro García-Ormachea de la sesión del 25/5/2011 del seminario de Alain Badiou *Que signifie «changer le monde»? (2010/2011)*: http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/10-11.htm#_ftnref21
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- . *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- . *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- . *Mitologías*. Traducción de Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Traducción de Lourdes Ortiz. Madrid: Taurus, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991.
- . «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos: Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Vol I. Madrid: Taurus, 1992; 17-60.
- . *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.
- . *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.
- BENVENISTE, Émile. *Problemes de Linguistique Generale*. Paris: Gallimard, 1968.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2003. (1998)
- CERREJÓN, Daniel. «Un burdo rumor (el no de Santiago Sierra)». En *Salon Kritik*, 6/11/2010: http://salonkritik.net/10-11/2010/11/un_burdo_rumor_daniel_cerrejon.php
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*. Traducción de Carlos Reynoso. Barcelona: Gedisa, 1995.
- CUESTA ABAD, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura (el sujeto del texto)*. Madrid: Visor, 1991.
- . *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*. Salamanca: Servicio de publicaciones de la UAM, 1997.
- . *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999.
- . «*Lectio stricta*. La hermenéutica material de Peter Szondi», en Peter Szondi. *Introducción a la Hermenéutica Literaria*. Madrid: Abada, 2006; 7-37.
- . «Erich Auerbach: una Poética de la Historia». Prólogo a Erich Auerbach. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998; 9-40.
- DAVIDSON, Michael. *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics*. Chicago: Chicago University Press, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- . y Félix GUATTARI. (a) *Kafka: por una literatura menor*. Traducción de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1980.
- . (b) *L'Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980. Versión española: *El Antiedipo*. Traducción de Francisco Monge. Barcelona: Barral, 1974.
- . *Mil mesetas*. Traducción de José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 1988.
- . *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993.
- DE MAN, Paul. *Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. London: Methuen, 1983. Versión española: *Visión y ceguera: Ensayos de retórica contemporánea*. Traducción de Hugo Rodríguez-Vechini y Jacques Lezra. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *La disseminación*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1975.
- . *De la gramatología*. Traducción de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- . *El monolingüismo del otro*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2012.
- . (a) *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Minuit, 2008.
- . (b) *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Entre la filosofía y la literatura*. Traducción de Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *Historia de la sexualidad*. Edición a cargo de Julia Varlea y Fernando Álvarez Uría. 3 vol. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- . *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- GALCERÁN, Montserrat. *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Figures*. Paris: Seuil («Tel Quel»), 1966.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual* (1975). Seguido de «Terror anal. Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual» de Beatriz Preciado. Barcelona: Melusina, 2009.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Traducción de Joseph M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- JAUÀ, María Virginia. «El –No– de Santiago Sierra: un pequeño ejercicio para el análisis del discurso». En *Salon Kritik*, 6/11/2010: http://salonkritik.net/10-11/2010/11/el_no_de_santiago_sierra_ni_lo.php
- JAMESON, Fredric. *The prison house of language. A critical account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974.
- . *Documentos de cultura. Documentos de barbarie*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.
- . *Teoría de la postmodernidad*. Traducción de Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique (L'avant-garde a la fin du XIXe Siècle: Lautréamont et Mallarmé)* Paris: Seuil («Tel Quel»), 1974.
- . *El lenguaje, ese desconocido*. Traducción de María Antoranz, Madrid: Fundamentos, 1999.
- LACAN, Jacques. *La familia*. Traducción de Víctor Fishman. Barcelona: Argonauta, 1979.
- . *Escritos*. 2 vol. Madrid: Siglo XXI, 1984.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy through the looking-glass. Language, nonsense and desire*. London: Hutchinson, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pندانx. Barcelona: Anagrama, 2003.
- MARX, Karl. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Traducción de Elisa Chuliá. Madrid: Alianza, 2003.
- ONG, Walter J.: *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Traducción de Ángela Scherp. México DF: FCE, 1987.
- PALTI, Elías José. *Giro lingüístico e Historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Traducción de Bernardo Fernández. Barcelona: Alianza, 1989.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Cartas luteranas* (1974). Traducción de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella. Madrid: Trotta, 2001; pp. 139-144; p. 140.
- . *Escritos corsarios* (1975). Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte, 1984.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal, 1974.
- . (a) *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*. Sevilla: Renacimiento, 1994.
- . (b) *La norma literaria*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1994.
- . (c) *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal, 1994.
- . *Brecht: siglo XX*. Granada: Comares, 1998.
- . *La literatura del pobre*. Granada: Comares, 2001.
- . *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*. Madrid: Debate, 2003.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO. *Giro visual*. Salamanca: Delirio, 2009.
- ROSSI LANDI, Ferruccio. *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Traducción de Italo Manzi. Caracas: Monte Avila, 1970.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Barcelona: Losada, 2002.

- STAROBINSKI, Jean. *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Traducción de Lía Varela y Patricia Wilson. Barcelona: Gedisa, 1996.
- SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan*. Traducción de Arnau Pons. Prefacio y apéndices de Jean Bollack. Madrid: Trotta, 2005.
- . *Introducción a la Hermenéutica Literaria*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2003.
- . *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. México, Barcelona: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM / Crítica, 2010.
- . *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- YÉPEZ, Heriberto. *The Empire of the Neomemory*. Translated from the Spanish by Jen Hofer, Christian Nagler y Brian Whitener. Oakland y Philadelphia: Chain Links, 2013. Se publicó originalmente en español como *El Imperio de la neomemoria* (Oaxaca: Almadía, 2007)

